



VILLA de MADRID

Ayuntamiento 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

M A D R I D

AÑO XXIV

1986-II

NUM. 88

Sumario

El pintor Plácido Francés, fundador del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Por María Teresa del CAMPO PÉREZ DEL CAMINO.

Génesis del Museo Municipal de Madrid. Por María del Carmen CAYETANO MARTÍN.

Canalización y urbanización del Manzanares (1941-1943). Por Sofía DIÉGUEZ PATAO.

El Dos de Mayo madrileño de 1808, en la pintura. Por María CÓNDOR ORDUÑA.

Cinematógrafos madrileños (1896-1918). Por Eduardo ALAMINOS LÓPEZ.

Centro de Arte Reina Sofía.

Teatro Español. Resumen de actividades.

PORTADA:

RAFAEL LOPEZ ALVAREZ. UN PATIO DEL ANTIGUO HOSPICIO, (EN 1918), HOY MUSEO MUNICIPAL.

MAQUETA:

ANDRES PELAEZ.

ADMINISTRACIÓN:

ARACELI HERNANDEZ.

FOTOGRAFÍAS:

J. M. BARTOLOZZI, VILLAR, AULOCOLOR, M. A. CAMPANO, BASABE, T. PRAST, PORTILLO, E. BLANCO PALLARES, ROS RIBAS, A. DE BENITO, C. BULLEJOS, CI. BRICAGE, RAFAEL S. LOBATO, AUTORES Y ARCHIVOS FOTOGRAFICOS DEL MUSEO MUNICIPAL, "VILLA DE MADRID" y MINISTERIO DE CULTURA.

Depósito legal: M. 4.194.—1958.

Imprime: Artes Gráficas Municipales.
Area de Régimen Interior.

EL PINTOR PLACIDO FRANCES, FUNDADOR DEL CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID

Por María Teresa DEL CAMPO PEREZ DE CAMINO

CON motivo de haberse celebrado el pasado año el centenario de la fundación del Círculo de Bellas Artes de Madrid, la prensa y otros medios de comunicación mencionaron, en numerosas ocasiones, a su fundador, el pintor Plácido Francés y Pascual, de cuya muerte se cumplen ahora ochenta años, y que bien merece un recuerdo biográfico y artístico (1).

Fue Plácido Francés hombre plenamente dedicado al arte, cuya profesión y ocupación principal fue la de Catedrático de Dibujo y Pintura durante la mayor parte de su vida; dedicación plena que pudo ser causa de que su pintura no fuera de vanguardia, sino más bien tradicional y académica, encajada en las formas artísticas de su tiempo sobre las bases de una gran fidelidad al natural; y con ella y con motivo de la vida popular o cotidiana logró cuadros con los que alcanzó sus mayores éxitos.

Nació Plácido Francés y Pascual en la alicantina ciudad de Alcoy el año 1834. Su padre, llamado también Plácido, era hermano de doña Concepción Francés, que sería la madre del gran pintor Emilio Sala Francés, primo, y posteriormente también discípulo, del artista de quien nos estamos ocupando.

Dividió Plácido sus estudios entre la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la de San Fernando de Madrid, terminando brillantemente su carrera y obteniendo, en 1861, a los veintisiete años de edad, el título de Catedrático de la valenciana Escuela de San Carlos.

Poco después estuvo pensionado en Roma, donde conoció a Fortuny, y a su vuelta inició, sin abandonar su labor docente, su propia creación artística. Presentó obras a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde obtuvo varias menciones honoríficas y su primera medalla (tercera del certamen) en 1871 con la obra *Un vivac de pobres*. En esta misma Exposición, Eduardo Rosales obtuvo un gran éxito con *La muerte de Lucrecia*.

Fue en aquel año cuando se trasladó a Madrid, pues hasta 1870 existen documentos en la Escuela de Bellas Artes de Valencia firmados por él (2).



La encajera. (Detalle.)



Aquí en Madrid se casó en segundas nupcias con doña Trinidad Mexía, a la que conoció en Granada (el primer matrimonio había sido en Valencia con doña Dolores Arribas, de la que nació su primera hija, Fernanda, que años después se convertiría en insigne pintora). Del segundo matrimonio tendría otros cuatro hijos, de los cuales el primero, Juan, también sería pintor y profesor, y los otros tres igualmente dedicarían, en mayor o menor grado, una parte de su vida a la pintura.

Corrían entonces los años en que empezaba a cobrar importancia el arte de la acuarela, y a él se dedicó nuestro biografiado con gran entusiasmo. En 1869, con Casado del Alisal y Martínez Espinosa, organizó una Agrupación de Acuarelistas con clases nocturnas, clases que se continuaron en el estudio que Plácido Francés tenía en la calle de Lista, llamada "Casa de los Estudios" porque a ello la destinó su propietario, don Luis Sainz, donde se puede decir que trabajaron muchas de las figuras más famosas de la época.

De este círculo de artistas brotaría, al comienzo de la década de los ochenta, la creación del *Círculo de Bellas Artes*. Y fue Plácido Francés quien, al frente de este grupo de amigos y profesionales del arte, capitaneó la empresa de fundar una sociedad que, además de lugar de tertulia, sirviese a los intereses de principiantes y profesionales de Bellas Artes.

Según nos cuenta Luis de Armiñán en su libro *Biografía del Círculo de Bellas Artes*, al principio tomaron un piso en la calle del Barquillo, pero por resultar oscuro y poco acogedor, lo abandonaron para adquirir otro en la calle de la Madera. También allí pararían poco tiempo y, tras otra estancia en la calle de la Libertad, retornaron a la del Barquillo, pero ahora al número 11, cuando ya el grupo había aumentado y los proyectos y necesidades de espacio también. En diciembre de 1880 celebraron su primera Exposición, editando el correspondiente catálogo ilustrado, en el que se cita a Plácido Francés como Secretario General del Círculo, y en octubre de 1881 inauguraron las primeras clases de acuarela y desnudo.

Para tratar de resolver la crisis económica de esta incipiente sociedad empezaron a organizar en 1891 los bailes de Carnaval, que fueron muy bien acogidos en Madrid y pronto se convirtieron en una fiesta tradicional y popular en la capital, colaborando en la elaboración de los carteles anunciadores artistas tan importantes como Sorolla o Cecilio Pla.

Con el nuevo siglo, y ya pocos años antes de que su promotor les abandonara definitivamente (pues su muerte acaeció en 1902), los contertulios y socios del Círculo se establecieron en la calle de Alcalá, 7, casi esquina a la Puerta del Sol. Aquí empezaría una nueva etapa del Círculo de Bellas Artes, cuya vida comenzaba ya a ser fastuosa, en contraste con aquellos primeros y difíciles años durante los cuales no decayó el entusiasmo de sus asociados, siempre animados por el espíritu emprendedor del que fuera su fundador.

Volviendo al tema de las *Exposiciones*, en la Nacional de 1890 obtuvo Francés una tercera medalla por su obra *Un contraste*, y en la de 1892, que tuvo carácter internacional, pues para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América se invitó a ella a varios artistas hispanoamericanos, obtuvo una segunda medalla con el cuadro *El consejo del padre*, obra reproducida en el famoso semanario *La Ilustración Española y Americana* el día 8 de enero del año siguiente, y que se encuentra actualmente presidiendo la Sala de Juntas de la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña.

Participó Plácido Francés en otras muchas Exposiciones. Entre ellas hay que destacar la Exposición Aragonesa de 1868, en la que presentó tres obras y obtuvo una primera medalla. Asimismo, expuso también en París en 1879, en Munich en 1888, en Berlín en 1891, e igualmente tenemos noticia de que sus cuadros se vendían con gran éxito en Inglaterra, donde su cuñado Cayetano Mexía tenía muchas relaciones comerciales. Por todo ello cabe decir que deben conservarse en estos lugares gran cantidad de obras de Plácido Francés.

Por último, conviene añadir en esta breve nota biográfica que en 1882 fue condecorado con la Cruz de Carlos III y, aquel mismo año, se le nombró Profesor de la Escuela de Artes e Industrias de Madrid, cargo que desempeñó hasta poco antes de su muerte.

Ocurrió ésta el día 13 de diciembre de 1902, cuando contaba sesenta y ocho años, tras una vida completamente entregada al arte y a la enseñanza del mismo, pudiéndose citar entre sus más importantes discípulos a Martínez Cubells, su primo Emilio Sala, Pinazo, Domingo Marqués, etcétera.

ESTILO Y TECNICA

Considerando el estilo como la suma de las dos componentes que en una obra de arte intervienen, una, la que recoge las tendencias y gustos de la época en que el artista se desenvuelve, y otra, el modo particular que éste adopta en la expresión de su idea para darle forma de manera personal y con técnica propia, intentaré analizar brevemente lo que en este terreno podemos considerar peculiar y característico de la obra de Plácido Francés. En primer lugar, habría que destacar su absoluto realismo, su fidelidad en trasladar al lienzo el modelo, asunto o escena tratada, teniendo en cuenta que esta fidelidad no sólo afectaba al tema o motivo protagonista, sino también a los secundarios, a los fondos y ambientaciones generales. En este punto hay que señalar que en los ambientes academicistas en que se movía Plácido Francés, uno de los aspectos más dignos de elogio era precisamente el logro de la objetividad artística a través de la "fidelidad al natural", aunque sin llegar nunca al hiperrealismo puesto de moda en nuestros días.

Por otra parte, tenemos que destacar su faceta de buen dibujante, excelente dibujante—recordaré que fue Profesor de Dibujo en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid—, y esto le ayudó para ser a la vez maestro en la composición, tanto en escenas populares como en temas de historia, buscando, la mayoría de las veces, captar un momento cualquiera, una instantánea (influencia de la fotografía) que diera la sensación de que no se trataba de una composición "afectada", preparada, y dar así todavía mayor impresión de naturalidad y espontaneidad. Sin embargo, conocemos su trabajo en la elaboración de apuntes y bocetos, tanto de figuras como de paisajes, por los que se conservan en la colección familiar. Además, observando alguna de sus obras, da la sensación de que a veces el pintor utilizaba los mismos escenarios para cuadros de diferente tema, lo cual nos confirma que realizaba apuntes del natural y luego en su estudio elaboraba las composiciones, buscando la perspectiva con diferentes planos y el equilibrio y la armonía en la disposición de las masas.

Por lo que respecta al uso del color, la pintura de Plácido Francés es colorista y de gama amplia; gusta del contraste cromático y persigue su equilibrio tanto como el





Una fiesta pastoril en el siglo XVII. (Cámara de Comercio e Industria de Madrid.)

de las formas en la composición. Los tonos blancos y rosados con luminosidad propia, vencedora de penumbras y de sombras, resaltan en atuendos de las figuras o en flores y detalles secundarios. La luminosidad de sus fondos, aun en paisajes convencionales, se mantiene como herencia de ese Levante donde naciera y de esa Andalucía donde se enamoró.

El modelado de las formas, los logros de los volúmenes, aun cuando no se vieran favorecidos por los contrastes violentos, los conseguía con suavidad a la par que con delicada sencillez. La pincelada no aparece sino cuando con ella contribuye al modelado o a la calificación de un reflejo o de una materia; la veladura densa pudiera servir para calificar una técnica de pintura que aparece uniforme sobre el lienzo en demostración de una espontaneidad no retocada y que a la par suministra la indefinible transparencia de una fase tenue anterior que mantiene el resultado en su justo límite. (El estudio de los cuadros inacabados que conservamos nos permite confirmarnos en estos aspectos.)

Por último, no puedo omitir dentro de este capítulo una referencia a la obra acquarelística de Francés, en la que tanto dominio demostrara y en la que llegó a basar de manera muy fundada su propia técnica del óleo. Además, no hay que olvidar que fue fundador de la primera Asociación de Acuarelistas de Madrid (a la que tan ligados siguen hoy sus descendientes). Conocemos varios apuntes a la acuarela, como *La Puerta de Alcalá*, y algunos cuadros realizados con esta técnica, como *Recuerdos* o *Joven romántica*, que decora en la actualidad una de las salas del Consejo de Estado.



La lección de minué.



Ofelia. (Detalle.)

TEMAS Y GENEROS

No querría terminar este artículo sin dejar constancia de los tipos de cuadros realizados por Francés, teniendo en cuenta que podemos agruparlos dentro de los géneros cultivados habitualmente por los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XIX, y como es difícil hacer una síntesis de conjunto de toda su obra conocida, me limitaré a comentar algunas de las obras que le caracterizan.

1. Cuadros costumbristas

Es éste un género favorito del pintor y son múltiples los ejemplos que podríamos citar; destacaremos: *Tipo de mujer en 1800*. El cuadro presenta el retrato de media figura de una joven ataviada con el traje típico de española de principios del siglo XIX. Lleva una gran mantilla, con la cual se envuelve, dejando sólo descubiertos los ojos; sin embargo, se pueden apreciar los rasgos de la cara bajo el velo transparente. El vestido, del que sólo se ve el brazo derecho, recuerda las chaquetillas de los toreros. Se puede decir que es realmente una "maja" de la época de Goya.

Este cuadro fue presentado por su autor con otros nueve en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, en la que ganó una tercera medalla. Más tarde fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Madrid. Según figura en los archivos de dicho Museo, se adquirió por Real Orden

de 6 de junio de 1885 e ingresó, según relación número 2, el 6 de agosto de 1896.

El cuadro permaneció expuesto hasta que, por Real Orden de 22 de septiembre de 1919, fue enviado a la Legación de España en Lisboa, por lo que es de temer haya desaparecido tras el triste atentado sufrido por aquella Embajada hace pocos años.

En cuanto a su precio, sabemos también por el archivo del Museo de Arte Moderno, que en 1885 fue tasado en 2.000 pesetas.

Su técnica es muy minuciosa y seguramente se trata de un retrato, dada la exactitud con que Francés reflejaba a sus modelos, y que, en este caso, muestra una inequívoca belleza, plasmada sobre todo en la expresiva mirada y en el encanto misterioso del rostro semioculto. Podríamos contrastar esta mirada con la de la *Ofelia*, en la que se capta una sensación de absoluta enajenación mental.

Relacionado con este cuadro, tanto por el tema como por la técnica, está el que actualmente pertenece a la colección familiar y que se titula *La encajera*. En él figura una joven, que por testimonios familiares sabemos era vecina y amiga de su hija Fernanda, trabajando en el tradicional encaje de bolillos. El cuadro, que está inacabado, nos permite conocer la técnica de Francés: por una parte, el fondo, casi esbozado en una técnica de veladuras, y por otra, la figura principal, trabajada al máximo, deja ver la minuciosidad y el preciosismo tanto en el dibujo como en el colorido, con lo que logra unos resultados de verdadera belleza que resalta el foco de luz que ilumina el rico vestido de seda bordada.

Mendigos acampados. Es esta una obra en la que con un realismo casi fotográfico nos presenta el pintor el momento en que una familia de vagabundos ha acampado para descansar y comer. Cada uno de los grupos podría constituir un cuadro por sí solo, ya que ni el más mínimo detalle ha dejado de ser reflejado.

El grupo más numeroso lo forman las cuatro figuras que, sentadas a la derecha, están reunidas para comer. A la izquierda, un hombre sentado da vueltas a un puchero del que sale una verdadera humareda y que indica que muy pronto estará todo listo para la comida. A su lado, una mujer de pie con un niño en brazos rompe la monotonía de la composición, y por último, hay que destacar, aparte de la anciana del segundo plano y de la mujer que detrás



Lectura en el jardín. (Detalle.)



Contraste.

tiende la ropa, el grupo formado por dos niños que, delante y sentados en el suelo, parecen estar jugando. Es éste un detalle que enlaza con la tradición de la pintura española y que podríamos relacionar principalmente con Murillo. Con esto apreciamos cómo Plácido Francés fue también un gran conocedor de la pintura de los grandes maestros de nuestro Siglo de Oro, de los que podríamos encontrar amplias influencias en otras muchas de sus obras, tanto en el género costumbrista como en otros.

El cuadro que comentamos fue reproducido por el semanario *La Ilustración Española y Americana* en su número de 8 de febrero de 1903, y en él se puede apreciar la firma de su autor y la fecha en que lo realizó: 1869. Con él obtuvo una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871.

2. Cuadros de estilo «fortunyano»

Hay que incluir aquí aquellas obras en las que la influencia del maestro Fortuny es más palpable, sobre todo en los cuadros de tema dieciochesco o los llamados de "mosqueteros", y cuyo origen habría que buscar en la Francia del Segundo Imperio. Dentro de este género figuran obras tan importantes como *Soldados del siglo XVI sentados ante una mesa* o *La lección de minué*. En esta obra, el pintor nos introduce en un salón dieciochesco para participar en la lección del profesor de baile. En el centro

se encuentra la pareja que en ese momento está aprendiendo el paso del minué; delante de ellos, el profesor, con un violín en la mano, les indica lo que han de hacer. A la derecha, el pianista interrumpe un momento la música, mientras varias damas formando corro conversan y esperan su momento para la lección.

Aparte de la esmerada técnica y su estudio de la composición, su originalidad estriba en que, según contó su propia hija Trinidad, el autor se inspiró en la fiesta que su amigo Guerrero, padre de la famosa actriz María Guerrero, organizó para sus amistades, las cuales debían llevar atuendos propios del siglo XVIII. Ahí están, pues, representados los familiares y amigos del artista.

Este cuadro fue también reproducido y comentado en la revista *La Ilustración Española y Americana* en el número correspondiente al 8 de enero de 1877, y allí se dice que fue adquirido por don Mateo Clark, de Londres. Asimismo se hace mención de otros cuadros que en aquella misma época ya habían sido adquiridos por otras galerías artísticas de Inglaterra, como *La Cruz de Mayo*, *La venta del burro*, *La Posada de la Sangre*, etc.

Dentro de este apartado, y con todas las reservas que el caso merece, podríamos incluir dos obras que Plácido Francés pintó, junto con otra de tema mitológico, para decorar una de las salas del Palacio de los duques de Santona, en Madrid, hoy Cámara de Comercio e Industria. Se titulan: *Una fiesta pastoril en el siglo XVII* y *Lectura en el jardín*. Son las dos obras de mayor envergadura que, aparte las de las colecciones familiares, hemos podido hallar, y por su técnica, estudio compositivo, combinación de



Lectura en el jardín. (Cámara de Comercio e Industria de Madrid.)

luces y color, son verdaderas obras de arte y que forman, junto con el "plafond" en el que representó *Los amores de Venus y Mercurio*, un maravilloso conjunto en el llamado "boudoir de la rotonda" del palacio citado.

3. Cuadros de historia

Aunque en este género no tuvo Plácido Francés gran participación, sin embargo, alguno de sus cuadros entra de lleno en este apartado, y nos demuestra cómo en aquellos años todo pintor que quisiera estar dentro de los cánones oficiales debía cultivar con mayor o menor asiduidad el cuadro de "historia", género del que fueron maestros Casado del Alisal, el también alcoyano Gisbert, Francisco Pradilla y, sobre todo, Eduardo Rosales.

Plácido Francés participó en esta corriente pictórica con cuadros como *La orden del rey*, presentado en el Salón de París de 1879 y del que la crítica elogió la exactitud con que el artista presentaba todos los pormenores de la época evocada, o *La proclamación de Boabdil*, reproducido y ampliamente y favorablemente comentado en *La Ilustración Española y Americana* en junio de 1884, donde además se nos indica que fue adquirido por el señor Duque de Abrantes junto con cuatro obras más del mismo autor (3).



Mendigos acampados.

4. Cuadros de tema social

Como es sabido, España participó en esta corriente artística casi a finales de siglo, y Francés, preocupado también por estas cuestiones, realizó varias obras de este género. Podríamos citar entre ellas, *Contraste*, cuadro con el que ganó una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890; quiere poner de manifiesto el contraste de dos categorías sociales opuestas: una señorita rica y un vagabundo pobre. Este lienzo fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Madrid por Real Orden de 3 de noviembre de 1890 y por él se pagaron 1.500 pesetas.

Otro cuadro también de este estilo es el titulado *El consejo del padre*, con el que, como dijimos anteriormente, ganó segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. En él aparece un obrero, un albañil, hablando con sus hijas a la puerta de una iglesia.



Lectura en el jardín. (Detalle.)

5. Otros géneros

Por último, haremos mención de tres temas que también fueron objeto de la atención de Plácido Francés y que nos demuestran que era un artista completo. Uno, el que se refiere a los temas *mitológicos y alegóricos*, principalmente utilizados como decoración de paneles y techos en importantes palacios, como el de los duques de Santonja, ya citado, o el del Marqués de Dos Aguas, de Valencia.

El segundo es el referente a los *cuadros religiosos*, entre los que destaca el de *San Vicente de Paúl*, que desde el cielo contempla y protege las obras de caridad que hacen sus hijos en la Orden por él fundada.

Y finalmente podemos afirmar que Plácido Francés fue también un importante *retratista*, y prueba de ello son los múltiples retratos realizados, entre los que cabe destacar los de Alfonso XII y su esposa María de las Mercedes, por encargo de la Diputación madrileña, y los de otros personajes célebres, como el ministro Cristino Martos, la actriz María Guerrero, además de otros muchos familiares.

Quisiera terminar este artículo haciendo un juicio generalizado de lo que la figura del propio Plácido Francés sugiere.



La Puerta de Alcalá. (Acuarela.)

Ahora que el siglo XIX está adquiriendo gran atractivo para los investigadores de la pintura española, por tener ya la perspectiva histórica que permite analizarlo en el aspecto transitivo del clasicismo evolucionado y romántico hacia las nuevas explosiones insólitas que caracterizan ya a las artes plásticas de nuestro siglo XX, no pueden omitirse muchas figuras que pasaron en una penumbra injusta a través de las críticas tan proclives a ensalzar una vanguardia artística que hoy contemplamos ya de lejos. Como en el caso de Plácido Francés, no puede quedar sin historiar ese delicado período que pudiéramos calificar de transición, donde, por perdurar todavía los conceptos académicos perfeccionistas del "acabado" de las obras, hacían parecer éstas más vinculadas al pasado de sus inmediatos antecesores que a un futuro aún por consolidar en el impresionismo que tanto arraigo obtuvo en los avanzados de la época. (No hay que olvidar que Francés dedicó gran parte de su actividad a ser maestro de pintores.) Es notorio a nuestros ojos de hoy cómo los bocetos y los apuntes de pintores como Francés adquieren en nuestro tiempo un valor que nos atrevemos a decir supera lo que el cuadro a que luego dieron lugar obtuvo con sus perfiles y sus detallismos minuciosos.

Del estudio de las escasas muestras que hemos podido contemplar de estas precursoras escenografías o composiciones tomadas con rapidez y con la imprecisión lógica de los que, como arte menor, estos mismos pintores calificaban de apuntes, es posible desarrollar una teoría capaz de tener generalización para muchos de los artistas de esta época, y calificarles de impresionistas preparatorios con el pudor que hoy lamentamos de que infravaloraran aquellas espontaneidades que otros al borde del Sena tuvieron la osadía de convertir en la gran revolución impresionista.

NOTAS

(1) Como me honro en ser una de sus biznietas y a él dediqué, hace ya varios años, mi Memoria de licenciatura, me creo en el gustoso deber de ser yo quien le recuerde en estas páginas. "Plácido Francés y Pascual, pintor de final del siglo XIX. Contribución al estudio de la pintura española de la época". Ponente: Diego Angulo. Madrid, 1967.

(2) Véase ESPÍ VALDÉS, Adrián: "Semblanza biográfica y artística del pintor Plácido Francés Pascual", en *Arte Español*. Madrid, 1963.

(3) Sobre este tema, ver la obra de Adrián Espí *Los pintores de Alcoy y el cuadro de historia*. Alcoy, 1963.

LA GENESIS DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Por María del Carmen CAYETANO MARTIN

EL siglo XIX es un hito importante en la vida de los madrileños. Las costumbres y sus escenarios cambian a un ritmo desconocido hasta entonces. Las cercas caen, aunque, por desgracia para muchos, no todos los derechos de puertas. Las casas crecen tres, cuatro, cinco, seis pisos. El núcleo antiguo de la Villa se ve rodeado, casi de la noche a la mañana, por la red del Ensanche. Aparecen nuevas autoridades y se despide con regocijo a otras, el Corregidor, por ejemplo. Se inauguran fábricas, bancos y estaciones de ferrocarril. No hace falta alargar demasiado este recorrido a vista de pájaro por la centuria para entender lo que de inusitado

y revolucionario, y no sólo por los acontecimientos políticos, tuvo el período.

Desaparecía, sin que nada pudiera detenerlo, el patrimonio artístico y vital de la Villa, víctima de las transformaciones urbanísticas propiciadas por la época. Esto es, a mi entender, lo que impulsa todos los intentos semifallidos de creación de un Museo Municipal que, al menos, conservase memoria y huella de lo que fue Madrid. Recoger la historia de estos intentos, cuajados tan dignamente en el siglo XX, es el propósito de mi trabajo.

Desde la Edad Media, guardaba el Ayuntamiento, como parte valiosa de su "ajuar", una serie de objetos que

pueden ser considerados, desde un punto de vista general, como las primeras piezas del Museo: los modelos oficiales de Pesas y Medidas y el Estandarte de la Villa.

Las Ordenanzas de Pesos y Medidas, aprobadas el 16 de diciembre de 1499, prescriben taxativamente que "la dicha Villa tenga un marco bueno, concertado e marcado, el qual esté en el arca que está en la sala del Ayuntamiento, pues que para ello es muy dispuesta, y que así mismo esté en ella media hanega e medio celemin de nogal, e media cántara e un açumbre e quartillo de cobre. Lo qual saque una vez en el año, y ésta sea el día de San Miguell, que se eligen los fieles, por



Iglesia de San Salvador, donde se celebraban los primeros concejos. (Maqueta de Madrid de León Gil del Palacio.)

[illegible]



Escudo de Madrid, bordado en oro y sedas de colores (siglo XVII).

mano de los que tovieran las llaves de la dicha arca. Questas an de ser tres llaves, que las tengan la una dellas la justicia, e la otra el Regidor que el dicho día se nonbrare y diputare para ello e el escrivano del Ayuntamiento la otra. E que allí se vengan a afinar las pesas e medidas que tovieran los fieles e afinadas las buelvan a la dicha arca e las cierren con sus llaves e cada uno tenga su llave para el dicho año" (1). El Concejo había habilitado incluso el lugar donde guardar con seguridad las medidas, el Arca Municipal. Allí, junto a los documentos y el estandarte ("... mandaron a Juan Ximénez que traya al arca el pendón de la Villa que tiene...") (2), podían esperar a que de año en año se les sacara a la luz.

Papeles, pergaminos, medidas de metal, monedas, van ocupando espacio en el "arca" durante todo el siglo XVI. El crecimiento de Madrid permite y propicia cierta diversificación en el depósito, aunque todavía queda lejos la idea de un Museo. Este proceso de acumulación va a dar lugar, en el siglo XVIII, por un lado, al Archivo General de Villa y por otro a lo que en los documentos se denomina "el Archivo Reservado". Recibió este nombre la dependencia —aneja al Ar-

chivo de Villa— destinada a conservar los expedientes y pruebas de nobleza, libros becerros de elecciones de oficio, padrones de pechos y exenciones y además las medidas oficiales vigentes en Castilla, mejor dicho un modelo aprobado de las mismas, medallas, troqueles, llaves de honor y cuantos objetos no de culto tuvieran un valor especial, ya fuera material o sentimental, para la Corporación.

El primer inventario realizado oficialmente sobre el Archivo Reservado data ya del siglo XIX, se completó el 22 de noviembre de 1827; la mayor parte de su contenido es documental, pero hay un apartado de "varia" que resulta especialmente interesante:

"En un arca sin llave se hallan las medidas siguientes:

- Una medida de latón de libra por mayor de aceite.
- Otra de libra sisada de Madrid, vajada la dicha parte de 18 maravedís para arriba.
- Otra de media libra por mayor.
- Otra medida sisada del año de 1662.
- Otra de panilla por mayor.
- Otra de panilla por mayor sisada.
- Otra medida de cobre de quartillo sisado de doce azumbres cabales la medida.
- Otra medida de cobre, sisada la dicha parte de la jurisdicción de Madrid.



Medida de capacidad para líquidos, de latón.



San Dámaso.

- Otra de quartillo, siendo de 11 azumbres y medio y medio quartillo la cabida.
- Otra medida de cobre como de a quartillo y medio, sin rotulación alguna.
- Otra medida de bronce, más pequeña, como de cerca de quartillo, sin rotulata alguna.
- Otra medida de barro rotulada media azumbre octabada.
- Otra de octaba parte de barro de la media azumbre de Toledo.
- Otra medida de cobre de media azumbre original de aceyte por mayor.
- Otra medida sisada de aceyte, original.
- Otra medida de cuartilla, original, de aceyte de Madrid por mayor.
- Otra medida de cuartilla sisada de aceyte original.
- Una vara de medir en su caja, trahida al Archivo de Madrid de la ciudad de Burgos, señalada en el año 1748.
- Otra medida de la talla de vagos para las armas, año de 1779, con su caja.
- Vara de yerro de medir de la Junta de Comercio, año de 1805, con su caja.
- Un peso de latón, compuesto de su cruz, platillo con sus pesas.
- Otra medida de madera de media fanega, año de 1743.
- Seis medidas de madera, de celemin, medio celemin, quartillo y medio, quartillo, octabo y seisabo.

- Dos exemplares en láminas del cuadro del *Hambre en Madrid*.
- Tres llaves que podrán ser de caxas de algunos caballeros difuntos o de urnas de santos, que se ignora su pertenencia.
- Arca grande con su llave.
- Marco original de peso de 8 onzas, ajustado con el Marco Real de Castilla por la Junta de Comercio y Moneda, y la pesa de valor de la moneda de oro de 20 reales, remitida en 18 de septiembre de 1742.
- Medallas, troquel del 2 de mayo con su caja.
- Cuñas de las medallas, con motivo de la venida de la Regencia.
- Una caxita de caoba con tres llaves, dos al parecer de oro y una de fierro.
- Otra con cuatro llaves, dos de oro al parecer con sus cordones y otras de fierro, pertenecientes al Real Cuerpo de Artillería de las urnas de los capitanes Daoíz y Velarde.
- Un troquel de los dependientes de Incendios.
- Una llave de la Galería de Palacio.
- Inscripción de la fuente de la plaza de Santa Ana.
- Un cuño de plata con las armas de Madrid.
- Dos troqueles de la entrada de Fernando Séptimo de 1814.
- Una medalla, al parecer de oro, del año 3.º de la Constitución.
- Otra al parecer de oro con los bustos del señor rey Don Fernando Séptimo y doña María Ysabel, su esposa.
- Otra al parecer de oro del año de 1814 dedicada por Madrid a su legítimo rey, don Fernando Séptimo, que contiene las armas de esta Villa.
- Otra de cobre de Cádiz de 1816 con los bustos del rey don Fernando Séptimo y María Ysabel" (3).

Ya vemos que de los casi 100 objetos que se enumeran en el inventario, más de la mitad son medidas de cereales, aceite y varas de longitud. Lo restante compone una variopinta mescolanza de troqueles, cuños de medallas, cajas variadas, llaves sin cerradura, cuadros, etc. El redactor de la lista, reflejando de cerca la realidad, nos da imagen de revoltillo, más cajón de sastre que cámara de valiosos tesoros, del que difícilmente podría salir un museo para Madrid. Sin embargo, estos materiales no carecían de interés, aunque no pudieran catalogarse como

“obras de arte” y así lo entendieron los archiveros madrileños responsables de la custodia de las “antigüedades de la Villa”; a sus esfuerzos se debe la conservación de estos fondos. Una tarea dificultada siempre por la falta de medios técnicos y espacio físico.

En 1859, la pequeña habitación que ocupaban las dos arcas fue reclamada para oficinas. La sede del Ayuntamiento en la plaza de la Villa nunca había cumplido con desahogo sus funciones; se paliaba el problema con reformas menores y cambios en los servicios, trasladados de un lado para otro para conseguir unos pocos metros. El 20 de agosto le tocó el turno al “Archivo Reservado”, que se desplazó desde el piso principal a la planta baja con todo su contenido. Del evento, a pesar de la corta distancia a recorrer, se levantó solemne acta, lo que de algún modo venía a demostrar el aprecio en que la Corporación decimonónica tenía a su patrimonio, por modesto que fuera.

El traslado al nuevo emplazamiento, “en el muro intermedio de la estancia que hacía esquina a las calles Mayor y Duque de Nájera”, se efectuó en presencia del duque de Sesto, Alcalde-corregidor de Madrid; de don Manuel de la Riva, Regidor-decano, en concepto de clavero; de don José Romero Paz, como Concejal-comisario del Archivo; del archivero don Wenceslao Muñoz, como clavero, y del Secretario del Ayuntamiento. Antes de darlo por terminado, se efectuó un recuento completo de todo lo que contenía y, terminado, se cerró la estancia con tres llaves: una para el Alcalde y las otras dos para los señores claveros.

El inventario no añadía demasiadas novedades a la lista de 1827, salvo:

- “Un troquel para abrir medallas que los individuos del Ayuntamiento usan como distintivo de su cargo desde 1837.
- Sellos en cajas de hojalata de la Alcaldía Primera Constitucional, de los Juzgados de Maravillas, Barquillo, Vistillas, Lavapiés, Prado y del Río.
- Sellos del distrito municipal de Palacio.
- Sellos de las Alcaldías de Barrio, 86.
- Sellos de las Alcaldías de Barrio, sin cajas, 8.
- Medallas de plata con pasadores de los mismos, 160.
- Bastones de caña de Indias con puños de plata y en ellos las armas de Madrid, distintos de la autoridad de los alcaldes de Barrio, 85” (4).



Misal y atril de la antigua Capilla del Ayuntamiento.

Después de este primer traslado, siguieron llegando piezas al Archivo Reservado. Procedían de todas las dependencias, incluso, como dato curioso, del propio Archivo General, por considerar su responsable, con muy buen criterio, que el tratamiento técnico de los documentos era distinto al aplicado a los objetos del “Reservado”. A este respecto podemos leer el oficio que el 16 de julio de 1863 envió Wenceslao Muñoz al Secretario del Ayuntamiento: “... existen en este Archivo General de mi cargo varias láminas de cobre y una porción de troqueles que siendo de un mérito y valor de consideración, convendría fuesen guardados en el Archivo Reservado, donde se custodian ya otros objetos de igual naturaleza, evitando así el deterioro que es consiguiente si permanecen por más tiempo en el lugar que por falta de local a propósito me he visto precisado a colocar dichos efectos...” (5).

El 14 de junio de 1869 se da cuenta de la remisión de más sellos y planchas

al Archivo: “... quedan recibidos y custodiados en este Archivo... el sello del Corregimiento y la plancha con las antiguas armas de Madrid que V. S. se sirve remitirme...” (6).

Este mismo año se va a producir un nuevo traslado de las colecciones. Seguías éstas en el Archivo Reservado, que al fin y al cabo era una dependencia aneja al “General”, y cuando se decidió la instalación de los fondos documentales en la “Casa Panadería”, sellos, monedas, troqueles, medidas y cuadros siguieron el mismo camino; pero hay una novedad: en el acuerdo de Gobierno Interior que trató el asunto se habla, por primera vez en el Ayuntamiento, de Museo Municipal. Y el alcalde Galdo así lo reconoce al ordenar su traslado el 24 de septiembre de 1869: “... con el fin de llevar a cabo el pensamiento de crear una biblioteca y Museo Municipal, en honra del Ayuntamiento Popular de Madrid, formándole por ahora con los pocos libros que existen en las oficinas



Medida de capacidad para aceite, de latón.



Medida de capacidad para líquidos, de barro.



Medida de capacidad para líquidos, de barro.

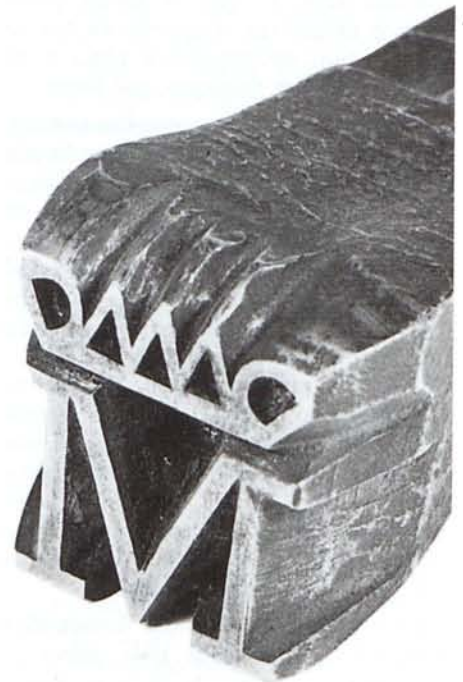
de la Corporación y con todos los objetos de arte que de la propiedad de la Villa existan o en adelante se encuentren o puedan recabarse en los particulares, he dispuesto destinar para su establecimiento, el local del piso segundo izquierda de las Casas Panaderías que antes ocupaban las Comisarias de Carruages, Vías de Exterior e Interior..." (7).

Este texto aclara la posición del Ayuntamiento respecto al tema que nos ocupa. El embrión de Museo que llamaban "Archivo Reservado" no satisfacía, desde luego, las necesidades y aspiraciones de los intelectuales madrileños. Sin embargo, un problema gravísimo para intentar crear una entidad autónoma y con personalidad propia, como Museo Municipal, era sin duda la pobreza de la Corporación. Es cierto que la ciudad daba albergue a una enorme cantidad de objetos artísticos repartidos, en grupos de distinta importancia, entre la Corona, Casas Nobles e Iglesia. Pero la Villa y su Concejo carecían, en la práctica, salvo la Custodia procesional y poco más, de patrimonio propio. La Desamortización pudo haber cambiado las cosas, pero la mayor parte de los bienes muebles que constituían el ajuar de conventos e iglesias madrileñas o fueron trasladados a los recintos religiosos que quedaron en pie o fueron destinados al Museo Arqueológico Nacional. El Ayuntamiento de Madrid, heredero de un Concejo medieval siempre escaso de fondos, fue ahogado durante toda la Edad Moderna por la Corte, que prestó a la Villa un brillo especial pero drenó sus ingresos hacia instituciones estatales.

Esta resolución del Ayuntamiento Popular era, sin duda, a pesar de todos los problemas, un buen comienzo, pero es evidente que no se contaba con la infraestructura adecuada. El 24 de enero de 1870, el Alcalde don Manuel María José de Galdo, deseando preservar una pieza interesante que había descubierto en su escritorio, la envía todavía al "Archivo Reservado": "...Existiendo al hacerme cargo de esta Alcaldía, en uno de los cajones de la mesa del despacho un estuche de terciopelo azul, que contiene un sello figurando una momia egipcia de plata sobredorada con el pecho de aljófar o natrón, en las manos una perla redonda oscura de California con la inscripción en la peana: 'Recuerdo del Marqués de Villaseca al Corregimiento de Madrid' y el sello de las armas de la Villa en áspero sanguíneo con la inscripción 'Alcaldía Corregimiento de Madrid', cuyo valor en tasación, según ha dicho el señor Sala, sucesor de Gó-



Pesa de 25 libras (1783).



Hierro de marcar con la contraseña de Madrid (M coronada).



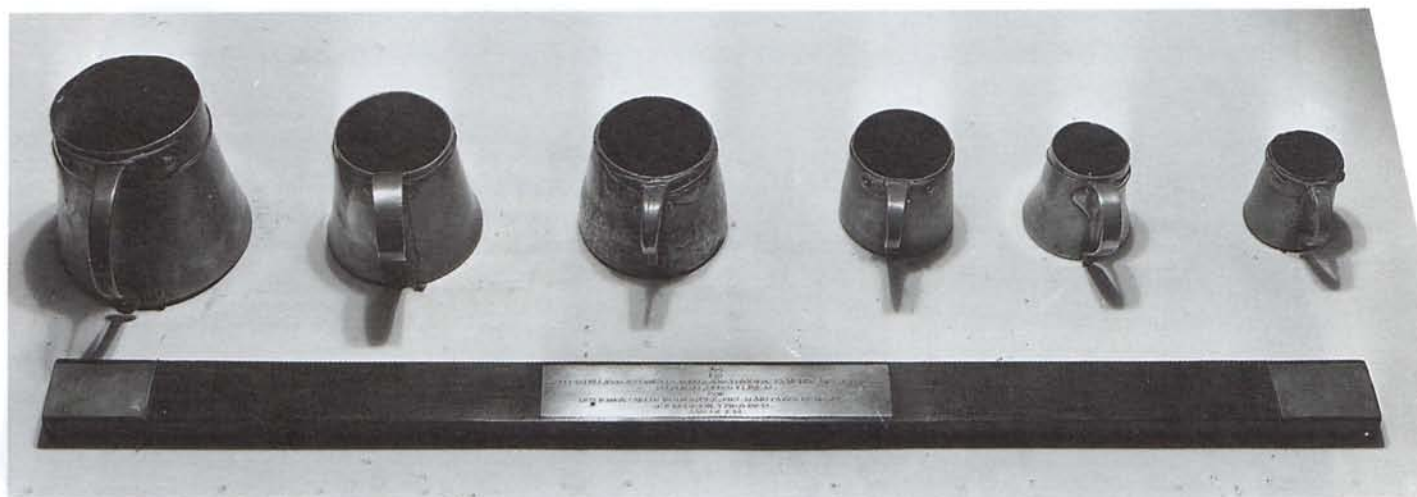
Ponderal de doce medidas (ocho libras).



Colección de diez punzones de cifras arábigas.



Pesas de acero.



Medidas de capacidad y vara castellana.

mez Pardo, es de cien duros, trasládase para su custodia al Archivo Reservado del Excmo. Ayuntamiento" (8).

Unos meses más tarde, el Alcalde decide enviar al recién nacido Museo Arqueológico como depósito, "con objeto de que pueden ser apreciados por el público las toscas armas que sirvieron para la defensa de Madrid en 1808". El 6 de agosto de 1870, firmó el recibo don Ventura Ruiz Aguilera, entonces director del Museo: 12 chuzos, dos sin hierro, 19 bayonetas con sus palos y tres bayonetas sueltas, componían el total de lo remitido. Inmediatamente después se dio cuenta de la entrega al Ayuntamiento y don Manuel María José de Galdo ordenó "se forme el expediente respectivo, que se depositará en el Archivo y, cuando se haya creado el Museo Municipal, que tan necesario es, reclámense dichas armas, que sólo se han entregado en calidad de depósito, sin perder el derecho de propiedad de la Villa".

El 13 de agosto de 1870 se aprobó en Pleno: el resumen de la situación, que corrió a cargo del Alcalde, no tiene desperdicio: "El señor Presidente manifestó que se había abrigado por mucho tiempo la creencia de que dichas armas eran chuzos de serenos, hallándose en el Almacén General, hasta que un celoso comisario, conociendo su mérito y comprendiendo su deber, dio

cuenta al Ayuntamiento del hecho. Y entonces, se acordó que se archivaran en el Reservado de S. E., pasando de un estado casi ignorado a otro que, en distinto sentido, lo era también. Y que sin perder la Corporación el derecho de propiedad sobre las mismas y con objeto de exponerlas al público en la época que se halla abierto al Museo, que principia en octubre, y con el de evitar también que, existiendo en un solo punto, pudieran desaparecer, puesto que habían quedado en dicho Archivo, había determinado que se trasladasen las enumeradas al referido establecimiento..." (9).

Hay después un silencio de casi quince años, consecuencia de la difícil situación política del país. Pero, pasados los tiempos de inestabilidad, se vuelve de nuevo a estudiar el tema del Museo Municipal y el primer paso de la Comisión de Gobierno Interior es pedir un informe sobre el asunto a don Timoteo Domingo Palacio, entonces Archivero de Villa.

Llevaba don Timoteo más de veinte años de servicio en el Ayuntamiento —en el que había ingresado como oficial tercero del Archivo el 1 de agosto de 1855— y doce como director de esa dependencia. Este funcionario, en el mejor sentido de la palabra, se había interesado enormemente por la organización y funcionamiento administrati-

vo del Archivo, así como por la pérdida de patrimonio que sufría su patria de adopción, Madrid.

En su hoja de servicios consta como primer trabajo relevante de su carrera el ofrecimiento hecho al Ayuntamiento de "un cuadro caligráfico y una pequeña memoria descriptiva de todos los blasones de que Madrid había hecho uso hasta 1859". Esta investigación tenía sus razones. Se realizó para conservar memoria del fresco que se encontraba en la entrada del Salón de Sesiones con el antiguo escudo de la Villa, destinado a desaparecer a raíz de las obras de reforma realizadas aquel año.

Otra de sus obras más conocidas, el "Manual del Empleado en el Archivo General de Madrid y Crónica de su municipio" es, como dice él mismo, "la primera historia que se ha escrito de la Corporación desde su origen y una escuela práctica de las operaciones de su bien ordenado Archivo" (10).

Con lo anteriormente expuesto basta para entender el sentido que nuestro archivero da al informe sobre el Museo. Alejándose de tentaciones faraónicas y partiendo de lo que en aquel año de 1882 estaba en manos de la Corporación, se diseña un proyecto viable para el futuro. El núcleo central sobre el que, según Domingo Pa-



Vara real castellana, con caja taraceada en marfil.

lacio, debe desarrollarse la nueva institución, es el propio Ayuntamiento. "Cumpliendo el Archivo con el acuerdo de V. SS...tiene el honor de pasar a sus manos el Inventario de los objetos que, a su juicio, pueden servir de base al establecimiento del Museo Municipal, recomendando a V. S. la necesidad de recoger de las dependencias de Madrid los que parecen estar llamados a constituir la historia de cada uno de sus servicios, desde el material de Escuelas al de Incendios, desde el de Beneficencia al de Limpiezas y Empeдрados, sin olvidar los más rudimentarios y primitivos instrumentos que, por esta circunstancia, tienen una preferencia especial en la escala de su perfeccionamiento y utilidad relativa", complementándose con la colaboración de la ciudad. El vehículo natural para recabarla es, en el siglo XIX, la Exposición Nacional o Provincial. Don Timoteo propone la convocatoria de "periódicos certámenes por vía de aliciente y premio al cultivo de las Bellas Artes". Las obras pasarían a ser propie-

dad del Ayuntamiento y con ello se acrecentarían automáticamente los fondos del Museo Municipal. Solo se quedó corto el informe, en el programa de las futuras exposiciones, pues son de tema único: "Hijos Ilustres e Historia de Madrid". La razón, en palabras del archivero, es "que tampoco debe olvidarse, a juicio del que suscribe, la idea de honrar la memoria de los ilustres hijos de la Villa y, principalmente, de los que más se hayan distinguido en su administración local, formando galerías de sus retratos como recompensa al pasado y estímulo para el porvenir. En la Casa Consistorial existe el retrato del tan brioso como infortunado general Torrijos y éste pudiera iniciar la colección de madrileños eminentes en virtud, ciencias y armas que, principiando en San Isidro, terminase hoy con el insigne cronista don Ramón Mesonero Romanos".

El Inventario redactado a raíz del informe introduce bastantes novedades con respecto a los ya citados. Lo más

significativo es el interés por los planos y dibujos realizados sobre la ciudad. A continuación lo reproducimos incluyendo algunas acotaciones al margen introducidas, años más tarde, por los archiveros que le sucedieron en el cargo.

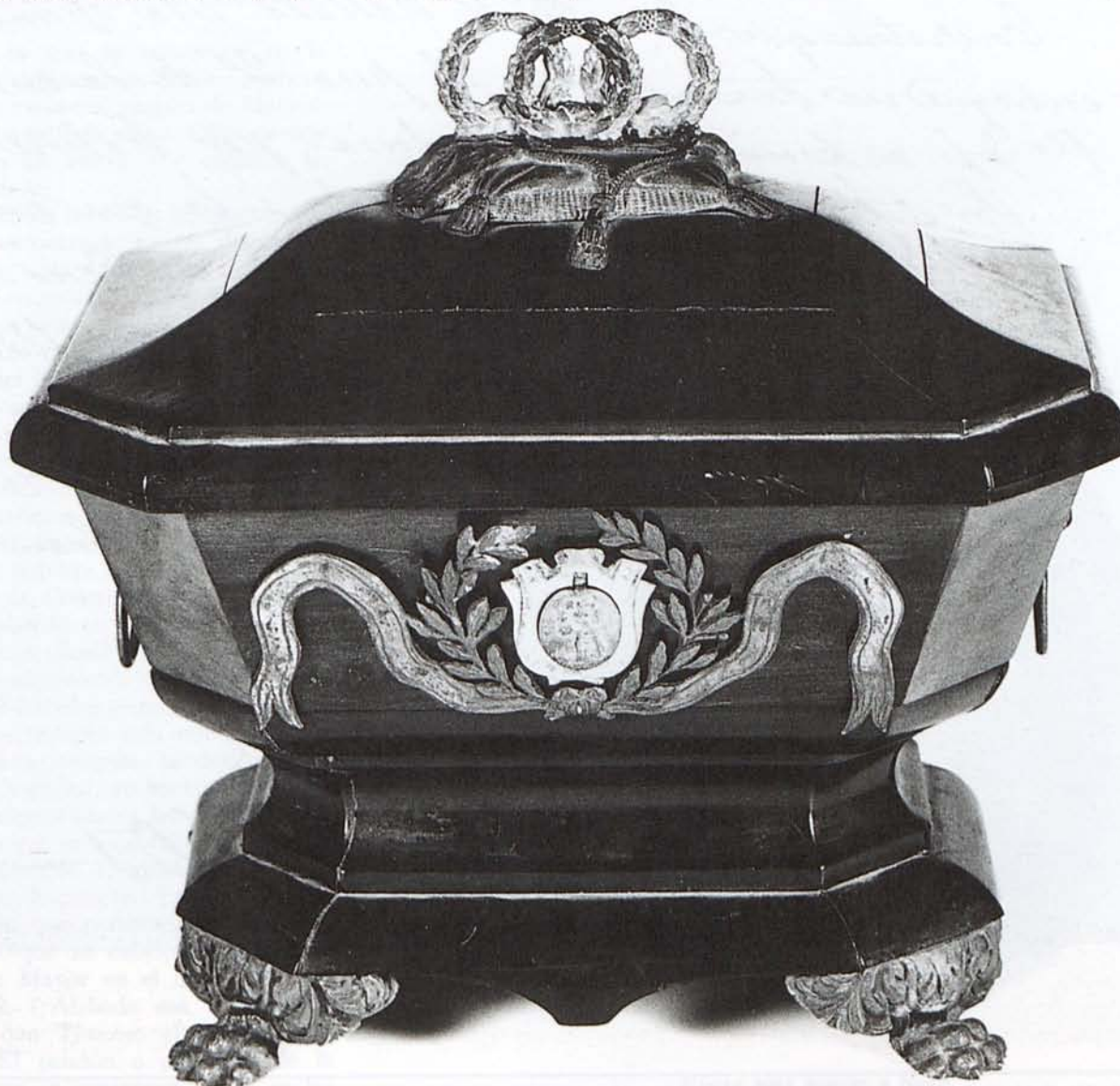
"Nota de los objetos que pueden servir de base al establecimiento del Museo Municipal:

1. Los troqueles para la construcción de insignias con destino a los señores regidores, tenientes de Alcalde y Alcaldías de Barrio.

2. Los sellos que éstos han usado en diferentes épocas.

3. Once grandes láminas de bronce para la tirada de tres planos generales de Madrid, entre los cuales figura el de Espinosa de los Monteros, tan codiciado hoy por las academias y centros de enseñanza de la capital.

4. Una lindísima urna de palo santo con incrustaciones de plata que contiene las llaves de la que descansan las cenizas de Daoíz y Velarde.




Caja de ébano y aplicaciones de metal que contiene las llaves de los féretros de Daoíz, Velarde y víctimas del Dos de Mayo.

N.º 141.

Sobrestantia mayor
de
Acercas y Empedrado.

20-let.
Constitutos que las
entreguen no tras. al
per. Jefe de censo
Por el tte. 1.º el 2.º

Galdo



Estando hace dias
desocupado el local don-
de se hallaba esta oficina
en el piso 2.º de la casa
Panaderia, por haberse
triladado a la que ser-
va la Milicia Nacio-
nal, espero se sirva V.ª,
manifestarme a quien
debo entregar las llaves
de aquellas que obran
en mi poder.

D.ª

Orden del Alcalde Galdo para que se entregasen las llaves de la Casa Panaderia en el Archivo.

5. Un sello del Corregimiento, regalado a Madrid por el señor marqués de Villaseca, tasado en 2.000 reales y de notable trabajo artístico.

6. Algunas medallas de oro y plata, conmemorativas de regios enlaces y otros sucesos.

7. La preciosa colección de llaves de los antiguos viajes de aguas potables de la capital, destinadas a los corregidores y comisarios del ramo.

8. Una llave dorada de una de las galerías del Palacio.

9. Algunas asas de la urna de plata que guarda el cuerpo de San Isidro y de la que contiene los restos de San Fortunato. (También de la propiedad de Madrid.)

10. Varias reliquias, alhajas y ornamentos procedentes del suprimido Oratorio de las Casas Consistoriales.

11. Las antiguas medidas de capacidad y extensión que rigieron en Castilla. (La vara de Burgos es una preciosidad artística.) Está en el reservado.

12. Los tipos del sistema decimal. (La colección completa se custodia en el Archivo.)

13. Los que se conserven en la Oficina del Contraste, con sus marcas, balanzas, romanas, propias de Madrid.

14. La talla de vagos. Obra de arte ejecutada en hierro. (Se custodia en Reservado.)

15. Todas las tablas de quintas que puedan encontrarse en las dependencias de la Villa.

16. Los orificios para el abastecimiento de aguas y luz a la capital.

17. Los cuadros al óleo de la propiedad del Municipio que no sean necesarios para la ornamentación interior de las Casas Consistoriales. En el Archivo hay algunos de importancia histórica. Tales son los retratos de los alabarderos que defendieron la escalera de Palacio en el movimiento de 7 de octubre de 1841, y el de la jura de la Constitución por la reina doña Isabel II en el Senado.

18. Los planos y proyectos de edificios Municipales¹.

19. Todos los generales de la Villa desde los tiempos más remotos.

20. Las antiguas banderas de la Milicia Nacional, reclamándose de las autoridades militares las de igual procedencia que se conserven en sus Parques y Museos. (No deben, a mi juicio, bajar de catorce.) Entre ellas debe existir la que perteneció al Segundo Batallón que se cubrió de gloria en la Plaza Mayor en el día 7 de julio de 1822. (¡Alabado sea Dios, como conoce don Timoteo el 7 de julio!)

21. El pendón o pendones de la Villa, que se conserven, tanto en las



Medalla conmemorativa del III Año de la Constitución de 1812.



Hierro para marcar a fuego.



Sello de la Alcaldía-Corregimiento de Madrid en plata sobredorada, con incrustaciones de perlas y jade.

Casas Consistoriales como en poder de las familias de las elevadas personas que hayan sido Alféreces Mayores del Concejo Madrileño.

22. Los palos de las bayonetas y chuzos que se recogieron por los franceses en las calles de la capital y que sirvieron para su defensa.

23. Algunas coronas y banderas procedentes de la celebración del centenario de Calderón. Hoy están depositadas por el señor don Manuel María José de Galdo en la Escuela Modelo.

24. Y, finalmente, los muebles y efectos antiguos de toda clase de servicios de la Villa que pudieran recabarse en el Consistorio y sus dependencias.

Madrid, 19 de enero de 1882

Además:

25. Las urnas destinadas a elecciones oficiales.

26. Las estatuas de Santos que se hallen expuestas para la veneración pública. Entre ellas las hay de un mérito extraordinario.

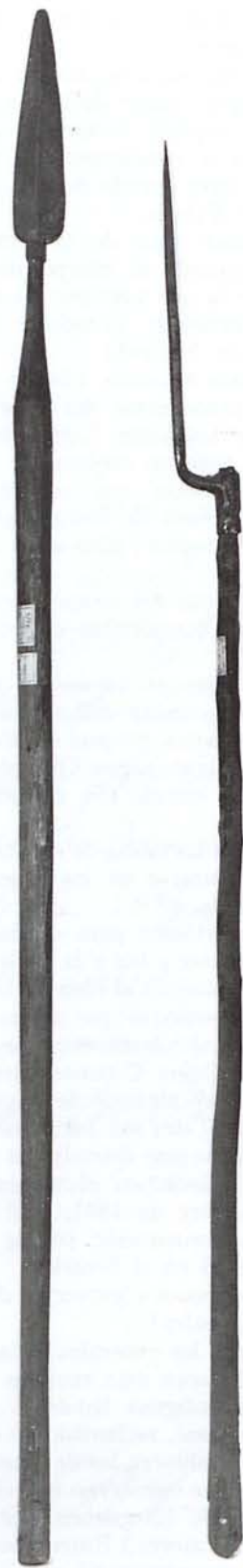
Pertenecen al Municipio las siguientes imágenes: la Concepción, San Isidro, Santa María de la Cabeza, San Dámaso, San Joaquín, Santa Ana, San Miguel, San Roque, San Marcos y San Sebastián.

Nota: Esto podría hacerse decorosamente haciendo un llamamiento al patriotismo de los interesados" (11).

Como casi todo lo procedente de una dependencia tan oscura como el Archivo de Villa, el proyecto quedó en agua de borrajas. Por mucho que el autor hubiera tenido en cuenta, al elaborarlo, "los adelantos de muchos pueblos de la culta Europa" (12).

El Archivo Reservado, pues el Museo seguía sin existir, continuó siendo una especie de almacén honorífico donde caían casi siempre toda clase de trastos considerados más o menos artísticos y, en ocasiones, piezas de verdadero mérito.

En 1890, por ejemplo, don Higinio Ciria, entonces responsable del Archivo General, recibió con destino al Reservado, supongo que bastante sorprendido, "un armario grande de pino blanco, un techo de Palio grande de raso blanco, fleco y cordonería bordado en oro fino, ocho varas de palio forradas de chapa de plata, ocho cordones, cuatro piñas para los remates del palio, una funda blanca, cuatro cortinas y dos varillas y tornillos, tuercas y hierros para armar el Palio", y es que un funcionario cuidadoso había descubierto que: "En uno de los estantes que hay en un pasillo de



Bayoneta y pica del Dos de Mayo de 1808.

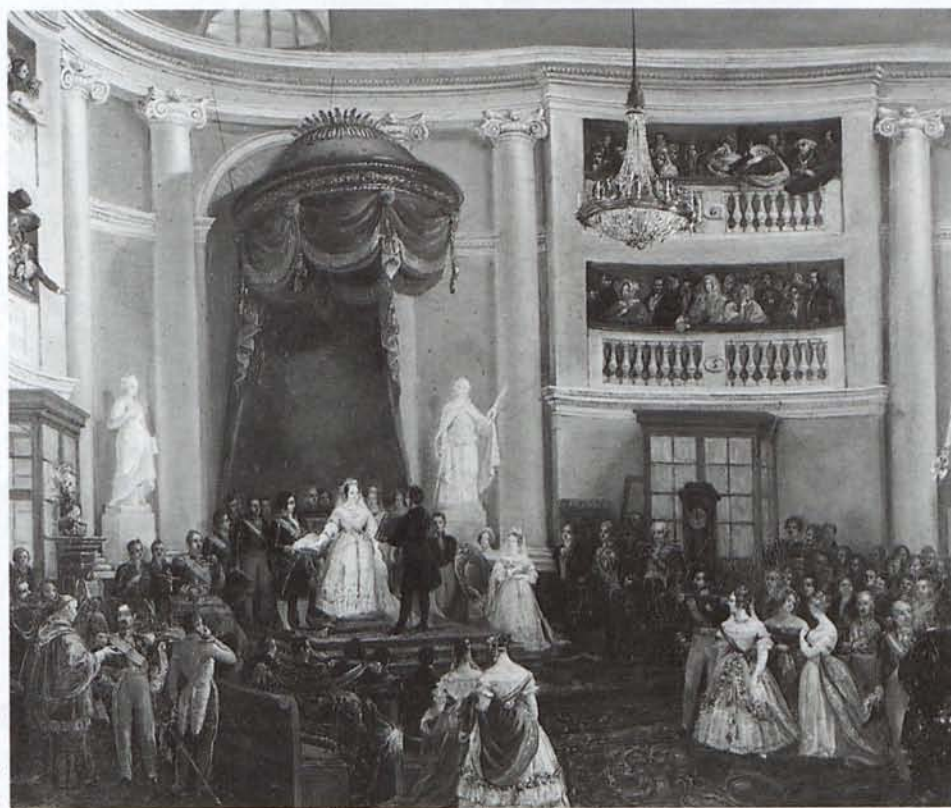
esta Casa Consistorial existen varios efectos, entre ellos un palio que por su mérito artístico y valor material debe conservarse con el mayor cuidado a fin de evitar su deterioro y ponerlo al abrigo de cualquier eventualidad..." (13).

La Secretaría del Ayuntamiento pecaba de optimismo; no solo el Archivo Reservado, precisamente por su reserva no reunía las condiciones óptimas para conservar objetos de esta clase, sino que en Madrid nada ha habido nunca a salvo de las "reformas". El 21 de septiembre de 1897, don Higinio Ciria informa, con motivo de las obras programadas en la Segunda Casa Consistorial, que "con el movimiento que haya de tener lugar, quizá no puede salvarse el pequeño cuarto que se titula Archivo Reservado, figurando en éste tres relicarios, dos de ellos con reliquias de la Beata Mariana de Jesús, y otro que contiene un hueso de un antebrazo de Santa María de la Cabeza, convendría acudir con antelación a su remedio con arcas o armarios de seguridad que podrían guardarse en la Biblioteca. Y respecto de las citadas reliquias, procedentes del antiguo Oratorio de la Primera Casa Consistorial de la Villa; para ponerlas a salvo de toda profanación, de que no se libran fácilmente en este centro, cuando la curiosidad penetra dentro de aquel recinto, o cuando, para verlo todo mejor, se sacan los objetos a la claridad del salón inmediato, juntamente esto con el objeto que reciban el culto y veneración, que le son debidos, podría V. E., si lo tiene a bien, ordenar desde luego la salida definitiva de dichas veneradas reliquias, destinándolas al templo o lugar sagrado donde crea V. E. que puedan recibir culto". El 23 de septiembre se decretó la entrega al Colegio de San Ildefonso (14).

Las obras no supusieron ninguna mejora práctica en la situación del "Archivo Reservado". La única novedad consta de un escrito firmado por don Higinio Ciria el 19 de diciembre de 1902. En él se solicita la colaboración de un arquitecto para informar sobre la distribución y colocación de los objetos del Archivo Reservado; la razón que aduce Ciria para apoyar su petición es haber recibido una orden verbal según la cual "debe convertirse al Archivo Reservado de esta dependencia de mi cargo en Museo Municipal, trasladándose a éste los objetos que se guarden en aquél". El archivero insinúa la posibilidad de dar a este traslado, si llegaba a realizarse, una apariencia solemne, tal como se hizo ya en 1858 (15).



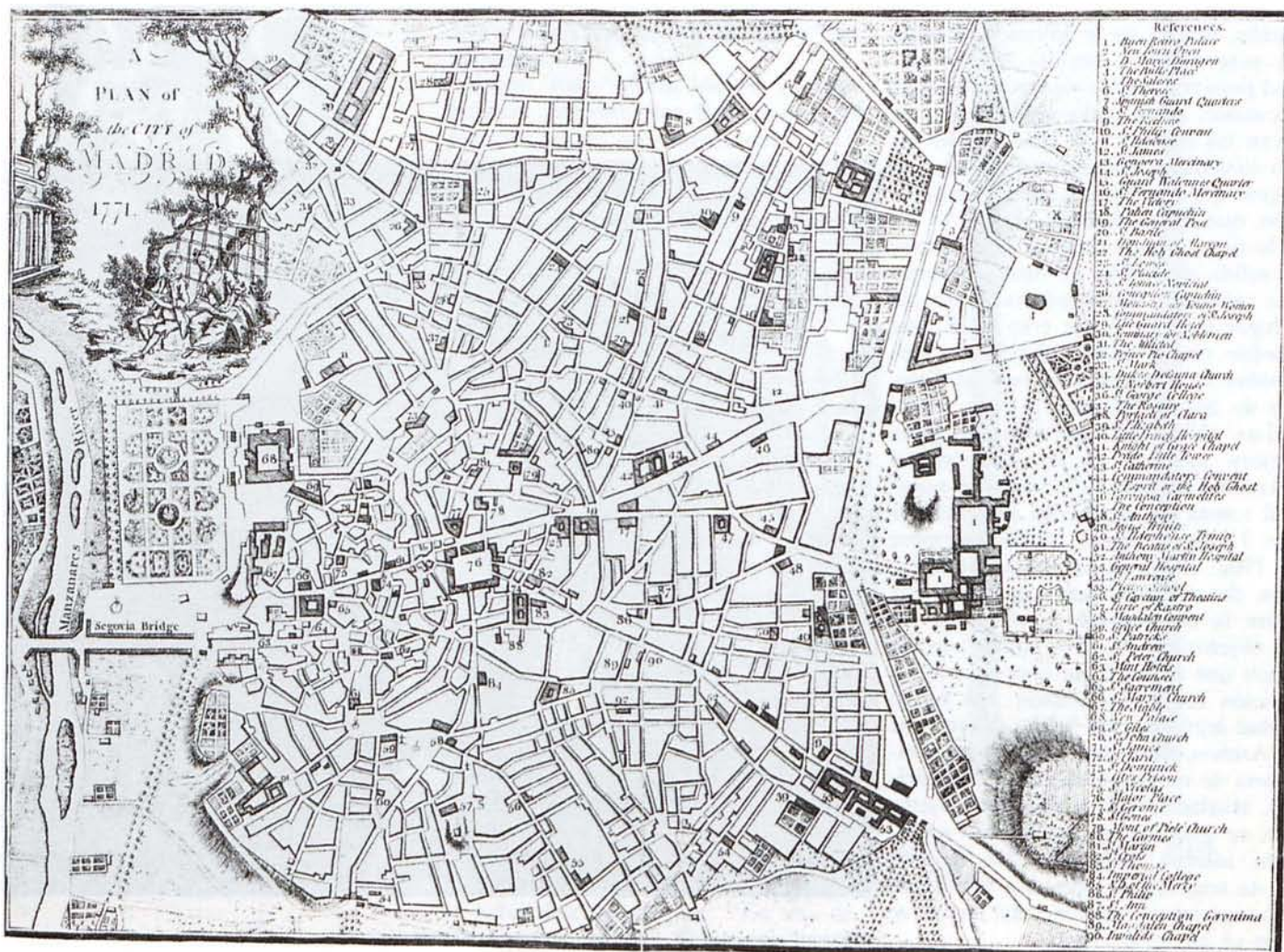
Palio, frontal y terno procedentes de la Capilla del Ayuntamiento.



Anónimo. Jura de la Constitución por Isabel II.



A. R. Calliano. *El año del hambre*. (Aguafuerte.)



J. Andrews. *A plan of the City of Madrid*. 1771.

No debió ser efectiva la orden verbal como no lo habían sido ni la voluntad del Alcalde Galdo ni las actas del Pleno sobre esta materia.

Pasan seis años y de nuevo se vuelve sobre el tema. Esta vez es el propio Secretario del Ayuntamiento señor Ruano, quien redacta un duro informe en el que después de exponer la situación del "Archivo Reservado" se vuelve a proponer la creación del Museo. "Excmo. Sr.: La carencia, dentro del Excelentísimo Ayuntamiento, de lugar apropiado donde poder conservar algunos objetos y documentos que, por su carácter histórico, su importancia, su antigüedad o su belleza artística lo merecieran ha hecho que, durante muchos años, fuere el Archivo Municipal el sitio donde aquéllos se guardaran, siquiera haya sido preciso a este efecto constituir dentro de aquella dependencia lo que ha venido denominándose Archivo Reservado del Excmo. Ayuntamiento.

Mas con este carácter ocurre que los objetos que en él se conservan, a diferencia de lo que la índole de los mismos requiere, que es el de que puedan ser conocidos y admirados por cuantos visitan aquella dependencia, quedan ocultos e ignorados sin ningún fin práctico o de utilidad.

Por esta razón, considerando el que suscribe de gran conveniencia la creación de un Museo Municipal que, dentro de la misma dependencia ya citada y en una de sus salas, fuera relacionando cuantos objetos se estimasen dignos de figurar en el mismo y ya que el número de dichos objetos, si no siendo considerable era de alguna importancia, ha venido preocupándose desde fines del año anterior de la instalación de dicho Museo, teniendo hoy la honra de someter a V. E. este pensamiento para aprobación y, a fin de que, en caso de obtenerla, pueda inaugurarse inmediatamente y ordenarse el traslado a aquél de todos los efectos que constituyen el Archivo Reservado y la remisión y custodia de cuantos existen en las distintas dependencias, propios de la que se crea, el citado Museo, quedando afecto éste al Archivo Municipal. 27 de agosto de 1903. Señor Ruano".

El texto requiere una explicación. ¿Por qué el Secretario general del Ayuntamiento se tomaba interés en la creación de una dependencia, tan alejada, aparentemente de sus obligaciones? Simplemente, dejando a un lado la personalidad del señor Ruano, porque el Archivo Reservado, junto con el General del Ayuntamiento, eran de su responsabilidad directa, como Secretario de la Corporación. Las anti-

guas autoridades habían conservado siempre unidos los testimonios de la actividad del Concejo, fuera cual fuera su naturaleza. Y el señor Ruano sigue ese camino al impulsar la creación de un Museo Municipal adjunto al Archivo porque las dos instituciones daban fe de la vida corporativa de la ciudad.

El proyecto, prácticamente acabado, fue discutido en Pleno y aprobado por decreto el 10 de noviembre de 1903, en el que se dispone "se proceda a la instalación de un Museo municipal donde puedan exhibirse algunos objetos y documentos que por su carácter histórico, su importancia, su antigüedad o su belleza artística lo merezcan, del que formarán parte los objetos que hoy constituyen el Archivo Reservado del Excmo. Ayuntamiento, a fin de que dichos objetos sean conocidos y admirados por cuantos visiten esa dependencia y no queden ocultos e ignorados sin ningún fin práctico o de utilidad" (16).

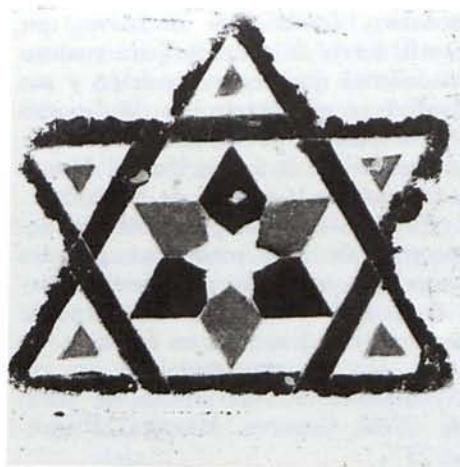
Los trabajos fueron rápidos y ese mismo año podemos leer la propuesta del señor Cambrero, Bibliotecario del Ayuntamiento, sobre el traslado de la esfera armilar construida en Madrid en 1798 al Museo "que se está formando en el Archivo" (17).

Cinco años después, el Museo ya estaba instalado; eso se desprende al menos de la orden que el conde de Peñalver dictó en 1908: "con objeto de que puedan conocerse detalladamente los objetos que comprende la Sección-Museo de esta Villa, vengo en disponer que por el señor Archivero Municipal se proceda con la mayor actividad a la formación del catálogo de los mismos" (18).

Durante los siguientes veinticinco años, el Museo —ya se le puede llamar así—, aunque básicamente se diferenciaba poco del antiguo Archivo Reservado, lleva una vida tranquila; se van recibiendo algunas donaciones y envíos de las dependencias; se gasta algo del dinero de los Presupuestos generales en acondicionar la estancia que ocupa, pero nada más.

Una de las primeras donaciones es la efectuada por don Gustavo Morales, madrileño amante de las cosas de su tierra. En 1916 se dirige al Ayuntamiento: "Tengo el gusto de ofrecer a esa Corporación con destino al Museo Municipal un cuadro de mi propiedad pintado al óleo que es el boceto de los techos existentes en el local, que fue capilla de la primera Casa Consistorial, donde hoy se halla instalado el despacho oficial de V. E.

Sólo pretendo con ello, dado el escaso valor material que atribuyo al



Azulejos de la Col. Guijo.

donativo, tomar una iniciativa, que pueda servir de estímulo para cuantos madrileños que por su posición y sus medios se encuentren en condiciones de contribuir con elementos de mayor importancia a la formación del Museo y fomento de la cultura de Madrid.

Es al mismo tiempo mi objeto demostrar de este modo las grandes simpatías que siento por nuestro querido pueblo y dedicarle un recuerdo por haberme honrado, en época ya lejana, con su representación en ese Ayuntamiento. Madrid, 15 de junio de 1916. Gustavo Morales, Princesa 27".

Se aceptó el 16 de junio de 1916 (19).

En 1917 se reciben, por un lado, un álbum de cincuenta y dos fotografías hechas por el señor Moreno del mismo techo de Palomino (20) y cuatro sillas de época, "encontradas en la Alcaldía de Chamberí y restauradas convenientemente para su depósito en nuestra dependencia" (21).

En 1918, se procedió a la instalación de la colección de mapas y planos, tarea que ocupó de enero a mayo de 1918. Se compraron para colocarlos una estantería de 5,10 metros por 0,60 de fondos, ocho entrepaños, zócalos y cornisas, más tres tableros con cartelas. Además, los operarios municipales barnizaron un armario de caoba con 12 entrepaños. Todo ello costó 505 pesetas que, añadidas a las 184 que supusieron las tareas de colgado y distribución de 124 planos y cuadros, nos dan un presupuesto considerable para la época (22).

En 1920 don Enrique Guijo dona al Museo su colección de cerámica española, que fue enviada inmediatamente al Museo, pues la intención expresa del donante era fomentar los fondos de la naciente institución municipal. Jarritas y tarros de botica, teteras, trozos de ánforas árabes, azulejos; en total, 162 piezas estaban incluidas en el inventario de 4 de febrero de 1920. De 29 de marzo de aquel año data el envío que desde Talavera hizo Juan Ruiz de Luna (23).

Además se adquieren, y es el primer testimonio documental de una compra de este tipo, una acuarela titulada *Vista de Madrid desde el cerro de San Isidro*, por Eduardo López de Hierro, valorada en 500 pesetas, y ocho platos y dos jarras de cerámica, procedentes de Puente del Arzobispo.

Se habilitó también en el presupuesto general de 1920-1921 una partida para "gastos de instalación y conservación del Museo Municipal". En ella se incluyó la limpieza de las salas, a cargo de María de Julián, los jornales por instalación de anaqueles,

y las facturas por compra de escaleras, pedestales y un "armario biblioteca" doble de madera de pino con sus puertas correderas, pintado al óleo imitando caoba (24).

Todo lo anterior no oculta que las deficiencias y la modestia del Museo Municipal seguían siendo grandes. Le hacía falta un edificio, un personal y unas instalaciones propias. Todo llega gracias a una iniciativa particular. El duque de Alba, el 27 de diciembre de 1925, requirió la colaboración del Ayuntamiento para celebrar una exposición que reuniera las piezas más interesantes y representativas de la historia de Madrid.

"Excmo. Sr. Conde de Vallengano. Querido amigo: La Sociedad Española de Amigos del Arte, que me honro en presidir, va a celebrar, como usted ya sabrá, en la primavera próxima, una exposición del 'Madrid Histórico'. Esta exposición no necesito enca-

recer a usted la importancia que para nuestra querida Villa y Corte representará, toda vez que vendrá a ser algo así como el Musée Carnavalet madrileño.

Esta consideración y la necesidad de disponer de los fondos necesarios para llevar a cabo el proyecto de la Sociedad de Amigos del Arte, me mueven a acudir a V. E. y a solicitar de ese Ayuntamiento de su presidencia que nos preste su valioso concurso financiero, contribuyendo a la idea, ya que el carácter de la Exposición es tan madrileño y tanto ha de ayudar al estudio de la Historia artística de Madrid."

La carta pareció romper las barreras que durante tanto tiempo habían impedido la definitiva instalación de un Museo Municipal. Por de pronto, la Alcaldía Presidencia elevó a Pleno, una propuesta absolutamente generosa, ofreciendo dinero, objetos y edifi-



J. Alcón. Don Ramón de Mesonero Romanos.

cio, el del antiguo Hospicio, que se había salvado de milagro de la piqueta "clásica" (25).

"El Ayuntamiento de Madrid, a propuesta de esta Alcaldía ha aconsejado la restauración del artístico edificio del antiguo Hospicio provincial, con el propósito principal de llevar a cabo la creación de los Museos Madrileños, y asimismo la Corporación municipal, deseosa de amparar toda iniciativa que redunde en interés de la capital, ofreció local y elementos para celebrar en dicho edificio la exposición histórica madrileña, anunciada por la Sociedad de Amigos del Arte para la primavera de 1926.

No se oculta a esta Alcaldía la relación y el interés que pueda ofrecer el que se celebre brillantemente dicho certamen como base para desarrollar las instalaciones del Museo Madrileño, y en este sentido estima que el Ayuntamiento debe propulsar cuanto esté a su alcance la celebración de dicho certamen, y no ocultándose los cuantiosos gastos que ha de originar, y habiéndose dirigido a esta Alcaldía el excelentísimo señor duque de Alba, presidente de la Sociedad de Amigos del Arte, en demanda de protección, en igual

forma se propone hacerlo al Gobierno de su Majestad, esta Alcaldía, considerando justificada la petición de referencia, como seguramente lo estimará el Gobierno, tiene la honra de proponer a V. E. se sirva acordar que se conceda una subvención con el referido objeto, importe de 50.000 pesetas, para lo que se consignará el oportuno crédito en Hacienda, a los efectos de que se sirva incluir la propuesta correspondiente en el proyecto que se haya confeccionado de presupuestos para el año inmediato... 28 de diciembre de 1925."

Todos los componentes del gobierno municipal estuvieron de acuerdo en participar en el proyecto, pero la realidad se impuso, y sólo se aprobó al final la cantidad de 25.000 pesetas, justo la mitad de lo solicitado, pero, a pesar de todo, una aportación considerable (26).

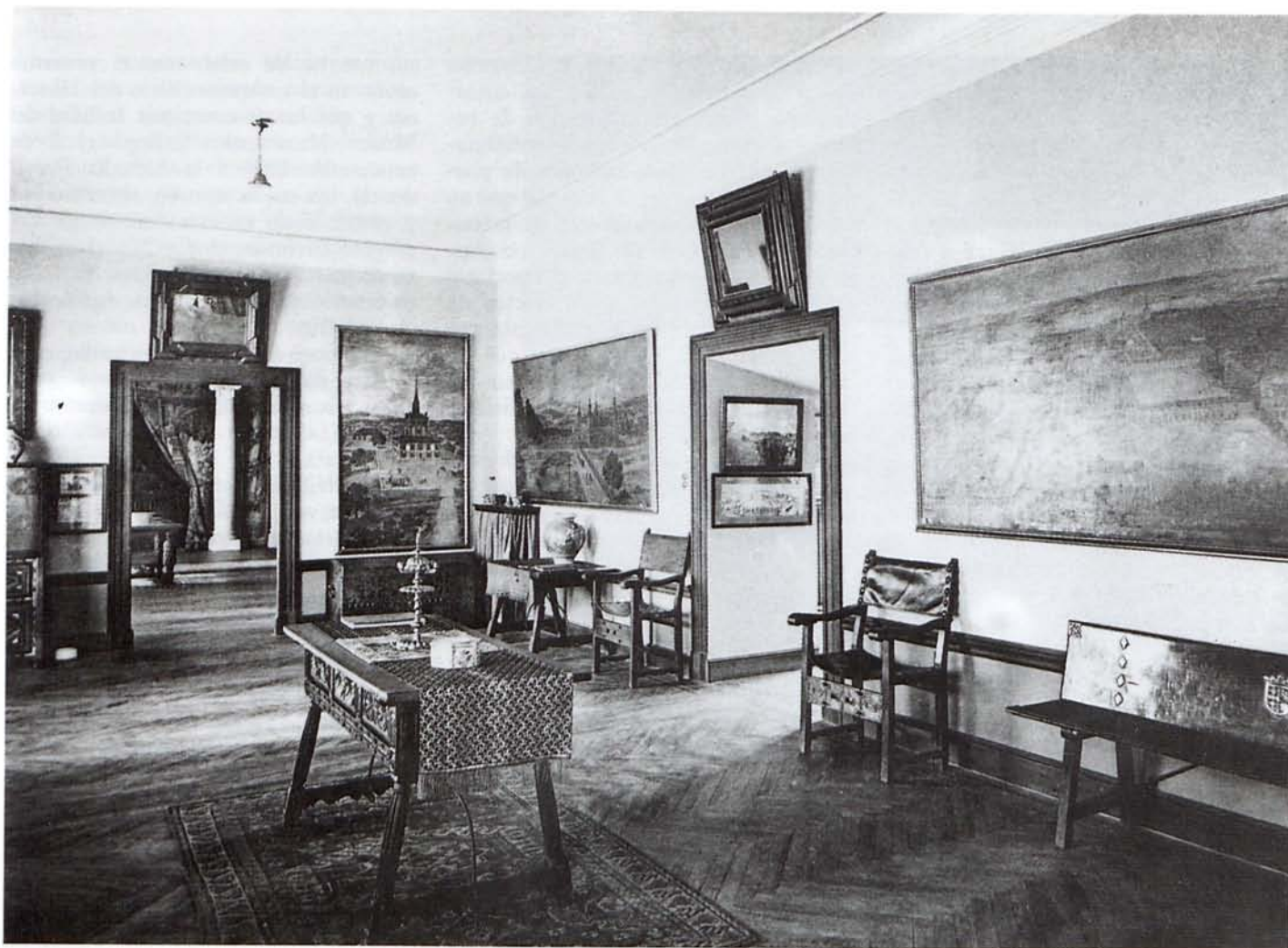
Naturalmente el "Museo-Archivo" de la Casa Panadería fue una de las dependencias municipales que más iba a colaborar materialmente en la preparación y ejecución de la futura exposición. La petición formal solicitando su concurso para "la Exposición del Antiguo Madrid Histórico y Artísti-

co que ha de celebrarse el presente otoño en el antiguo edificio del Hospicio y que ha de constituir la base del Museo Municipal...", llegó el 5 de octubre de 1926 a la Alcaldía Presidencia, quien la aprobó sin reservas y envió oficio en este sentido al Archivero-Director, el día 27 del mismo mes. Las piezas requeridas para su exhibición pública eran las siguientes:

- Palio.
- Terno compuesto de casulla, capa y dos dalmáticas.
- Estandarte de San Isidro.
- Misal con encuadernación en plata.
- Atril de plata.
- Llaves de la urna de Daoíz y Velarde.
- Retrato de Mesonero Romanos.
- Bustos en yeso de Fernández de los Ríos y el marqués de Pontejos.
- Vitrinas vacías.
- Palos y armas del Dos de Mayo.
- Banderas del Dos de Mayo.
- Proyecto de la plaza de la Villa, por Saquetti.
- Proyecto de decorado para la fiesta de 1835, en la plaza de la Villa por Mariátegui.



Llaves de los viajes de agua madrileños.



Sala de Residencias Reales del Museo Municipal, en 1926.

- Dibujo de tarasca.
- Dibujo de fuente por Saquetti.
- Llave de viaje de agua (27).

El éxito de esta iniciativa fue clamoroso. Tanto, que incluso quedó reflejado en las Actas del Ayuntamiento. El día 22 de diciembre de 1926, un día después del acontecimiento, se puede leer lo siguiente:

"Se acuerda... significar a V. E. (señor duque de Alba) y a la Sociedad el más efusivo voto de gratitud y felicitación por el éxito de la Exposición del Antiguo Madrid" (28).

La protohistoria del Museo Municipal acaba aquí, lo demás ya es historia. El 10 de junio de 1929 se inauguró oficialmente en el Hospicio el Museo Municipal de Madrid. En los años anteriores, 1927 y 1928, se habían trasladado desde el antiguo "Reservado" todas las piezas no expuestas en el "Antiguo Madrid" y que tenían algún interés (29). El Ayuntamiento había nombrado director a don Manuel Machado, e instituido un Patronato, cuyo reglamento se aprobó por la Comisión Municipal Permanente y el Pleno el 23 y 24 de marzo de 1927.

El proyecto de Reglamento de funcionamiento interno del Museo dibuja exactamente la naturaleza de la insti-

tución que tan trabajosamente acababa de nacer. Dos funciones se le encomiendan:

1. Adquirir, estudiar, conservar, catalogar y exponer toda clase de objetos arqueológicos, artísticos e históricos relacionados con la Villa y Corte en particular y con la provincia en general.

2. Impulsar la investigación histórica de la Villa de Madrid, llevando a la práctica excavaciones y trabajos de investigación, organizando conferencias de vulgarización y especializadas para dar a conocer al público los materiales existentes y después los de nuevo ingreso, publicando catálogos y guías... sin descuidar la ordenación y catalogación de los fondos (30).

El primer paso, existir, estaba dado. Los mejores augurios rodearon los momentos iniciales del Museo, como lo prueba la felicitación dirigida al Ayuntamiento, el 12 de junio de 1929, por la Real Academia de San Fernando. Pero quedaba mucho por andar y trabajar y los años que siguieron no fueron fáciles para nadie. La consolidación de la institución resultó así tan larga y complicada, como lo había sido el proceso de constitución.

NOTAS

- (1) *Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, 2 de diciembre de 1493.
- (2) *Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid*, 16 de diciembre de 1499.
- (3) A. S. A. 7-443-11.
- (4) A. S. A. 4-211-67.
- (5) A. S. A. 4-344-37.
- (6) A. S. A. 5-38-52.
- (7) A. S. A. 5-34-56.
- (8) A. S. A. 5-38-99.
- (9) A. S. A. 4-435-5.
- (10) A. S. A. 30-338-11.
- (11) A. S. A. 30-86-105.
- (12) A. S. A. 30-338-11.
- (13) A. S. A. 9-360-20.
- (14) A. S. A. 13-143-71.
- (15) A. S. A. 15-288-29.
- (16) A. S. A. 14-161-12.
- (17) A. S. A. 14-161-12.
- (18) A. S. A. 16-348-13.
- (19) A. S. A. 19-370-50.
- (20) A. S. A. 20-23-64.
- (21) A. S. A. 20-23-53.
- (22) A. S. A. 23-125-26.
- (23) A. S. A. 26-323-38.
- (24) A. S. A. 23-335-28.
- (25) MERCEDES AGULLÓ Y COBO: "La Exposición y el Museo Municipal", en *Madrid hasta 1875. Testimonios de su Historia*. Museo Municipal, diciembre de 1979, enero-febrero de 1980. Madrid, 1980, pp. 11-14.
- (26) A. S. A. 25-14-2.
- (27) A. S. A. 26-315-14.
- (28) A. S. A. 26-318-87.
- (29) *Libros Manuscritos del Archivo de Villa* núm. 324.
- (30) A. S. A. 26-323-38.

CANALIZACION Y URBANIZACION DEL MANZANARES (1941-1943)

Por Sofía DIEGUEZ PATAO



SON muy conocidos los continuos intentos de realizar en el Manzanares las obras necesarias para dotar a la capital de un río acorde con la importancia de la ciudad. De este deseo se derivan los numerosos proyectos de canalización, navegación, represas y regadíos que arrancan de tiempo de Felipe II y se repiten, esporádicamente, en los últimos siglos.

Desde finales del siglo XIX y principios del XX el río Manzanares se convierte en tema preocupante para las autoridades, debido a los problemas de insalubridad que generaba y que hacía urgente resolver el saneamiento de unos cauces que constituían una amenaza para la ciudad, muy cercana.

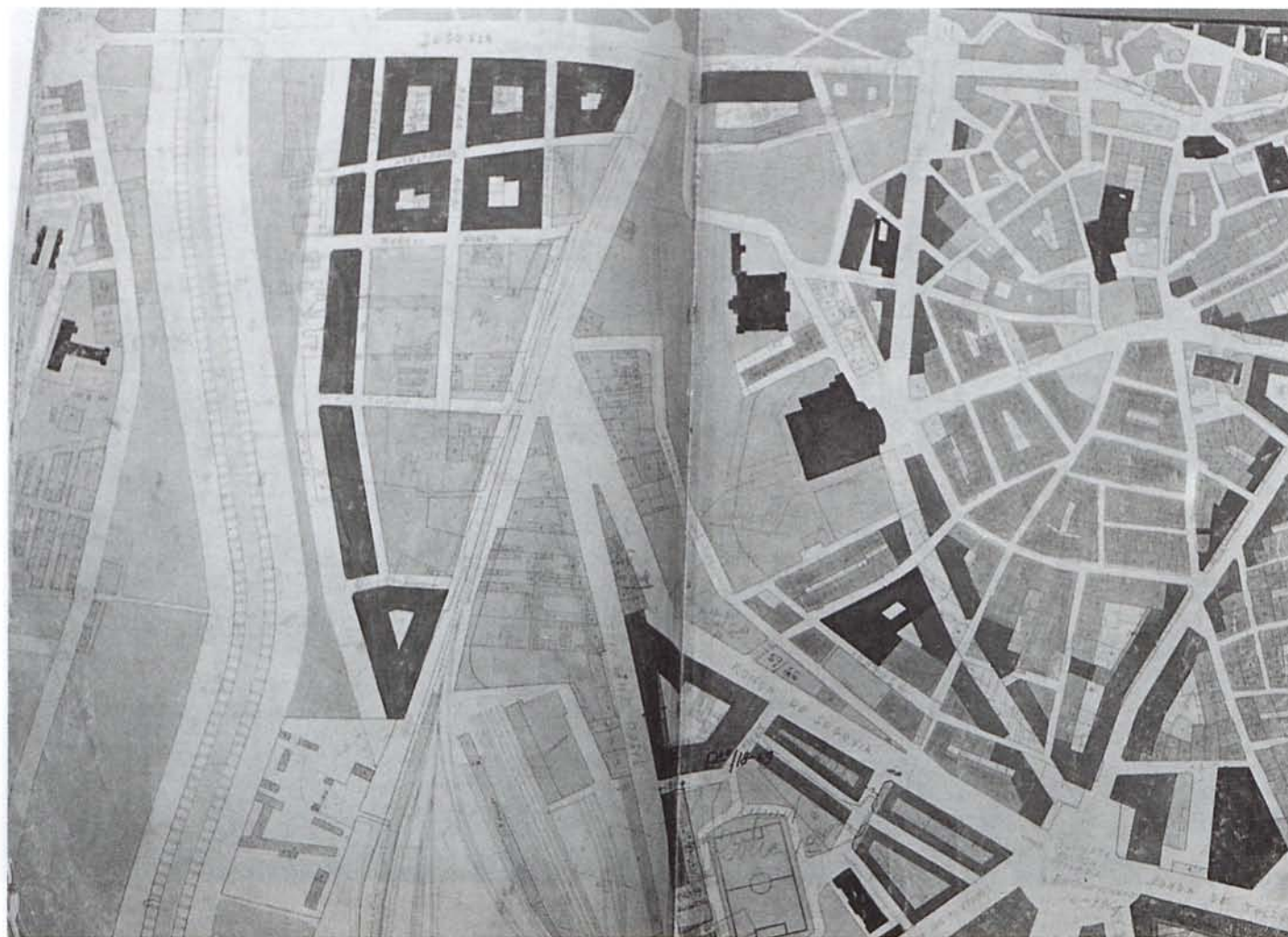


LÁMINA I. Canalización del Manzanares. Plan General de Ordenación. 1941.

Comenzaría así, promovida por el Ayuntamiento, una etapa de concursos para encauzar, regular y sanear el río, hasta que, en agosto de 1908, el Estado decidió hacerse cargo definitivamente de la ejecución de las obras.

En septiembre de aquel mismo año, el Ministerio de Fomento convocó un concurso para la presentación de proyectos para canalizar el río Manzanares a su paso por Madrid, imponiendo la condición de que fuera navegable para embarcaciones pequeñas y que abarcara también la urbanización de la zona afectada.

Declarado desierto, el Ministerio encargó la redacción del proyecto a la Jefatura del Canal de Castilla y Canalización del Manzanares. Este organismo limitó las obras al simple encauzamiento, proyectado además con criterio de economía. Consistía en la formación de un cauce, en hormigón, de 40 metros, que comprendía el lecho central, de 15 metros, con sendos laterales ataludados. El resto de los terrenos, hasta los 100 metros, se dedicaría a paseos.

Las obras llegaron hasta más allá del puente del ferrocarril a Portugal y su inauguración se efectuó en 1926, haciéndose entrega al Ayuntamiento de las márgenes ya expropiadas y explanadas para realizar su urbanización.

La urbanización se encargó al arquitecto municipal Gustavo Fernández Balbuena, que concibió el Valle del Manzanares como zona verde, de expansión de la ciudad.

Esta concepción se mantendrá en la mayoría de los Planes que se elaboraron posteriormente para Madrid, y más en concreto en el Plan General de Ordenación de Madrid (1941), en el que no sólo se respeta el Valle del Manzanares, sino que se enlaza con el Abroñigal para crear el primer anillo verde de la ciudad.

En la ordenación prevista por el Plan se considera además el Valle como marco imprescindible para la recuperación simbólica de la "fachada imperial", a la vez que se proyectaban amplios paseos, grandes zonas verdes y ornamentos que jalonaban las riberas del río.

Concebido sin edificaciones, permitía amplias perspectivas de la "cornisa imperial", en la que, además, se alzarían, junto a los de otras épocas, los edificios más representativos del "Nuevo Orden" (láms. I y II).

Pero paralelamente, en junio de 1941 se crea una Comisión encargada de estudiar y proponer el Plan de aprovechamiento integral y mejora del río Manzanares.

Esta Comisión, integrada por los ingenieros de caminos Carlos Mendoza y Sáez de Argandoña, en funciones de Presidente (1), y Longinos Luengo Herrero y Juan Herrera Marín, juntamente con el arquitecto Rafael Mendoza Gimeno, redactó un anteproyecto con fecha de julio de 1942, que fue aprobada por Ley de la Jefatura del Estado el 5 de febrero de 1943 (BOE del 27).

En la Ley se señalan los terrenos sujetos a expropiación (2), las zonas gravadas con impuesto de plusvalía (3) y se crea simultáneamente el Consejo de Administración de la Canalización del Manzanares (4), como orga-

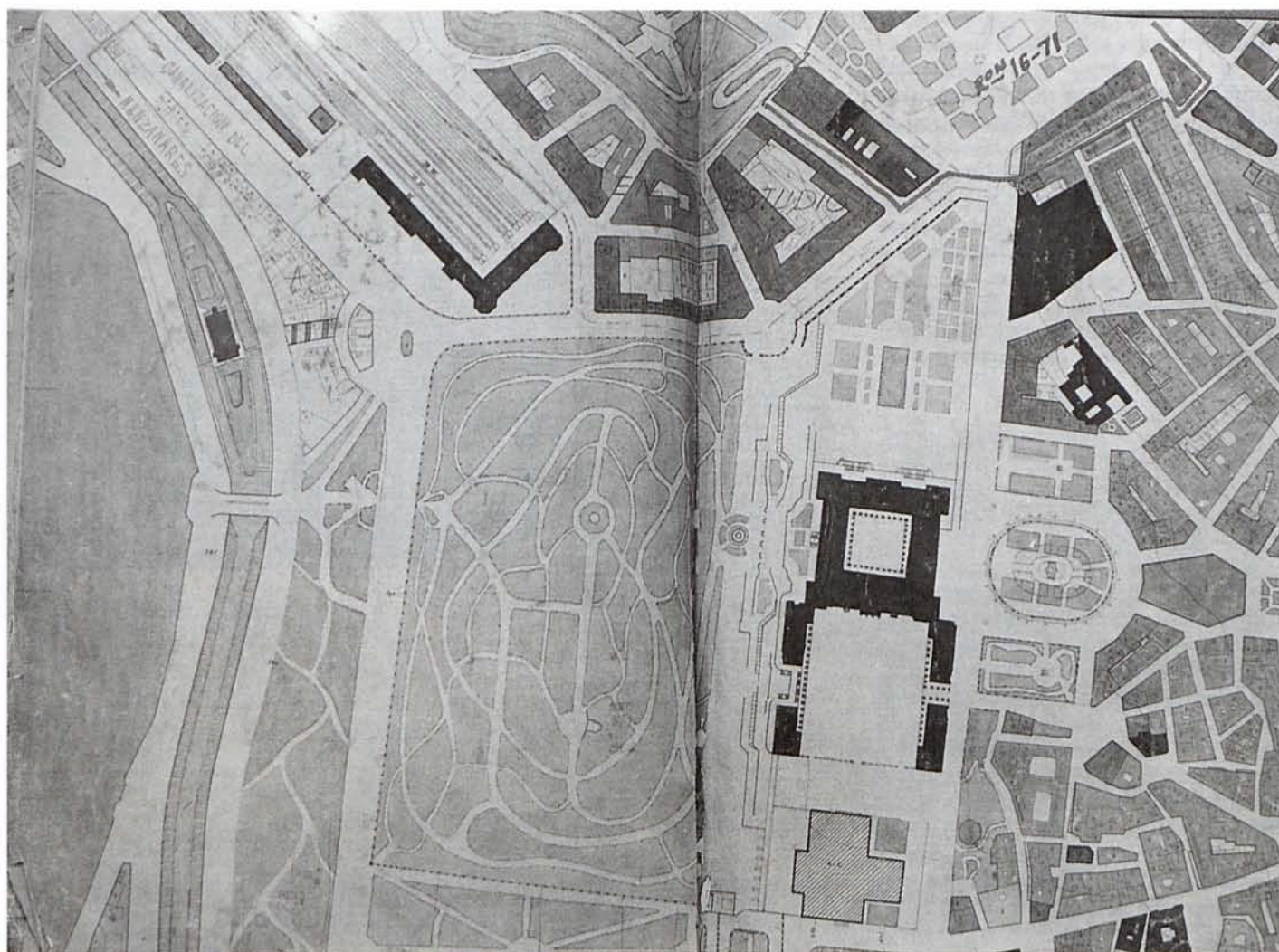


LÁMINA II. Canalización del Manzanares. Plan General de Ordenación. 1941.

nismo autónomo, aunque dependiente del Ministerio de Obras Públicas, con la misión de realizar "las obras de canalización del río Manzanares a su paso por Madrid y las de mejora y urbanización de sus márgenes..."

Como destaca Azurmendi (5), en este Consejo figuraban hombres ligados a grupos financieros que ya habían actuado a principios de siglo, entre ellos el propio Mendoza.

Aprobado el proyecto, la organización del Consejo y la Ley de febrero de 1943 se recogen en un folleto editado por el Consejo de la Canalización en 1948 (6).

El proyecto, al que se ha venido denominando Plan Mendoza, se divide en dos partes: la canalización y la urbanización.

La canalización comprendía el tramo del río entre San Antonio de la Florida y el Puente de la Princesa, aunque se prevé la posibilidad de continuar el encauzamiento hasta el arroyo Abroñigal (lám. III).

Consistía en la ampliación del cauce hasta una anchura de 40 metros por

4 de altura útil, y se introducían una serie de modificaciones en el encauzamiento existente: la supresión de "la Isla", el desplazamiento hacia la derecha y pequeño ensanche para que el cauce ocupase los tres ojos centrales del Puente de Segovia, y la suavización de la fuerte sinuosidad existente entre el Pontón de San Isidro y el Puente de Toledo.

Se proyectan cinco presas de 2,80 metros de altura, compuestas de una parte fija y enterrada bajo el lecho de arena, y una parte superior levadiza. Estas presas permitían el paso a pequeñas embarcaciones y se completaban con unas dársenas de refugio para las mismas (lám. IV).

La canalización se realizó prácticamente tal como se proyectó, hasta alcanzar un punto situado más allá del Puente de la Princesa.

La segunda parte del proyecto se ocupa de la urbanización que queda subordinada al cauce del río. En el aspecto viario, se traza la Gran Avenida del Manzanares, de 110 metros

de anchura, que completaría la general de Circunvalación de Madrid.

Esta Gran Avenida estaba formada: por una calle de circunvalación local en la orilla izquierda para el tránsito periférico, por el río, con paseos laterales con arboleda; una amplia pista de circulación rápida en la orilla derecha, que enlazaría la carretera de La Coruña con la de Andalucía, cruzando en paso inferior las distintas carreteras intermedias que afluyen a la ciudad por esta zona, y, por último, una calzada de circulación local, separada de la anterior por un macizo verde, para enlazar las calles de esta orilla.

A esta Avenida del Manzanares acometían calles secundarias, constituyendo manzanas de forma regular.

Para romper la monotonía de este trazado, se tratan los puentes como puntos singulares, creando jardines que los resalten. Estos jardines, más los que se proyectan entre ellos y los paseos de las márgenes del río, forman una zona verde (láms. V-IX).

Como vemos, para paseos y arbolado se respetaba una franja de 35 metros a cada lado, y más allá de tal distancia, en una y otra margen, hasta alcanzar el Paseo de Yaserías y la calle de Antonio López, respectivamente, se proyectaron grandes bloques de viviendas. En los cruces con las vías radiales, en el Puente de Toledo y en el de Praga, también se reservaban pequeñas zonas ajardinadas.

La macización era tal que incluso se pensaba edificar, excepto un pequeño jardín central, el actual Parque de la Arganzuela, que es el único resto de la antigua Dehesa.

El coste previsto de las obras alcanzaba la cifra de 246 millones de pesetas, de los cuales 108 se destinaban a canalización, 78 a urbanización y 60 a expropiaciones.

La base económica de la Canalización del Manzanares se fundaba —como se especifica— en la revalorización que los terrenos adquirieran en la obra y que ésta compensase y amortizase en buena parte el importe de la misma, es decir, en la reventa de la gran parte de terrenos urbanizados que proporcionaría beneficios que no diferirían sensiblemente del coste total de las obras.

La publicación del Decreto relativo a la urbanización del río Manzanares provocó algunas reacciones contrarias.

En el Archivo de Obras Públicas existen dos escritos, sin firma, remitidos a la Dirección General de Arquitectura, que reflejan el malestar que suscitó dicho Decreto.

En el primero, de 4 de marzo de 1943 (7) se hacen una serie de consideraciones relativas a la “independencia duramente criticable” con la que actuaba el Ministerio de Obras Públicas prescindiendo de las directrices dictadas por la Junta de Reconstrucción, y que se plasma no sólo en el proyecto de urbanización del río Manzanares, sino también en otras zonas, como era la inmediata a los nuevos Ministerios, donde la Junta había señalado el emplazamiento de la Delegación de Sindicatos, o el proyecto de prolongación de la Castellana. Se lamenta el autor del escrito, evidentemente persona vinculada a la Junta de Reconstrucción, de que para algunos planes parciales estudiados por la Junta, tales como el de urbanización de Argüelles, considerado fundamental para la reconstrucción de Madrid, no se hubiesen concedido las cantidades presupuestarias que habrían posibilitado la necesaria expropiación de los terrenos mientras que, por el contrario, se hubiesen otorgado tan fácilmente al proyecto del Manzanares.

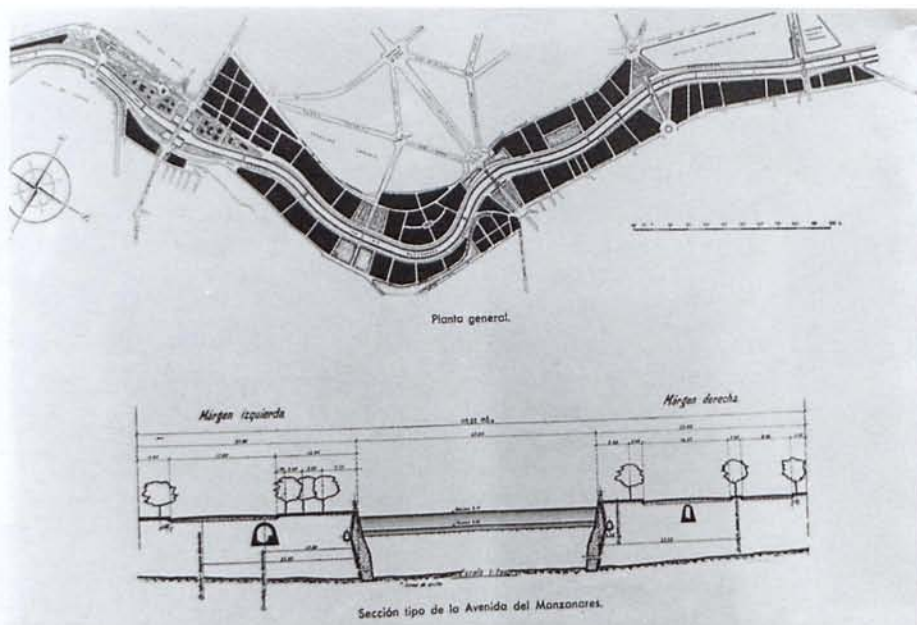


LÁMINA III. Plan Mendoza. 1943.



LÁMINA IV. Perspectiva de la presa número 2. Plan Mendoza. 1943.

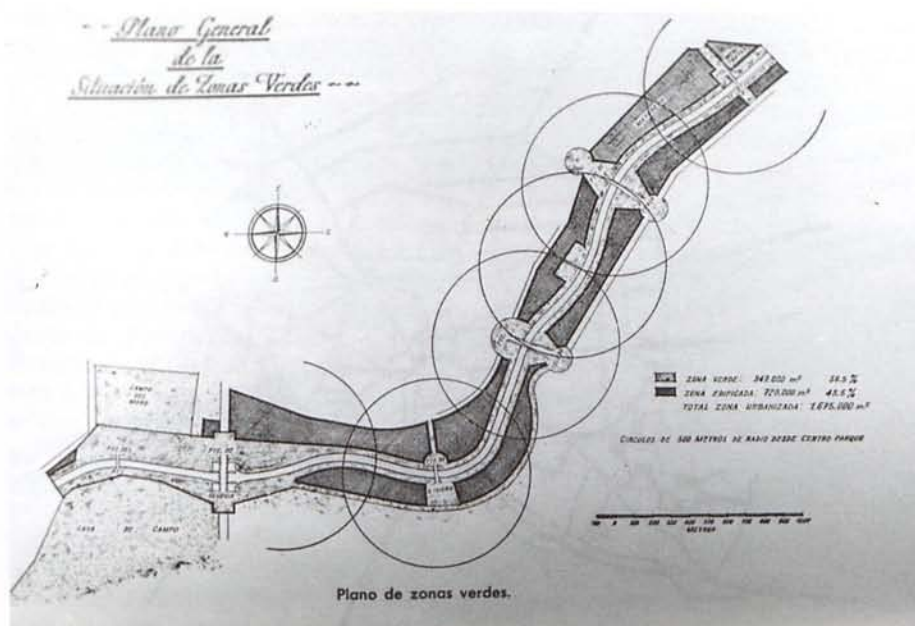


LÁMINA V. Plan Mendoza. 1943.

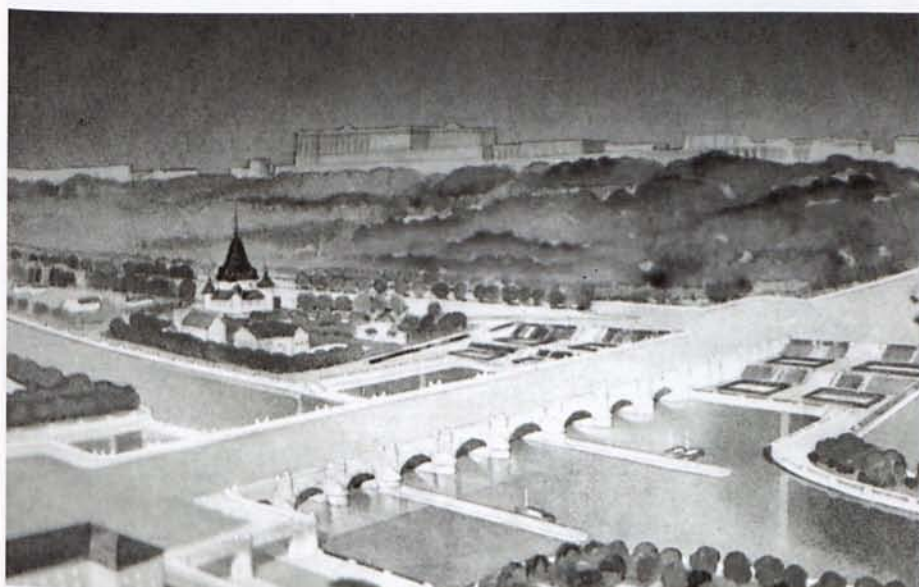


LÁMINA VI. Perspectiva de la zona del Puente de Segovia. Plan Mendoza. 1943.

El segundo escrito, más amplio y de fecha 15 de marzo de 1943, también sin firma y remitido a la Dirección General de Arquitectura (8), es asimismo un alegato contra la autonomía con que funcionaba el Ministerio de Obras Públicas, pero profundiza más en el análisis del propio proyecto, criticándolo con energía.

En primer lugar se destaca que la urbanización del Manzanares no puede enfocarse unilateralmente, sin atender al conjunto de la ciudad, y que además existía un criterio urbanístico plasmado en las líneas generales de ordenación establecidas por la Junta de Reconstrucción, en las que, se recuerda, había participado el propio Ministerio.

Comenta cómo el ensanchamiento del cauce del río, al pretender ampliar la superficie a costa de la profundidad, será siempre "obra suntuaria", con "cierto matiz de ficción...", y además se destaca el peligro de infección que tal medida podría ocasionar si, para aparentar un río "capital", se recurriese a embalsar el agua mediante una sucesión de presas.

Pero la crítica más acerba se orientó hacia dos aspectos: la fórmula de financiación y la destrucción del Valle del Manzanares como zona verde.

Respecto a la fórmula propuesta para sufragar los gastos, dice que ocasionaría "una especulación de tipo inmobiliario paralela a las fórmulas liberales apoyadas en plusvalía de terrenos inmediatos a la obra proyectada".

Ciertamente este aspecto especulativo se desencadenaría con la apertura de una gran vía, cuyos gastos, muy considerables, se pretendía enjugar con el aumento del valor de los terrenos marginales, aumento producido por la importancia comercial de la nueva arteria y la gran rentabilidad de los inmuebles, debido al mejoramiento de sus condiciones.

El aumento del valor de los terrenos inmediatos no se produce por el ensanchamiento del río, sino en razón directa de las obras de urbanización (servicio de agua, luz, desagües, alcantarillado, etc.), realizadas exclusivamente para dar valor a los terrenos, convirtiendo en solares lo que eran tierras de tipo agrícola. En conclusión, "que se especula con los solares y edificios nacidos con la nueva urbanización".

Pero además hay que destacar que el río con las nuevas obras no mejoraba las condiciones de los terrenos inmediatos desde un punto de vista sanitario y de habitabilidad sino que, por el contrario, su cauce seguía siendo lugar poco recomendable para vi-

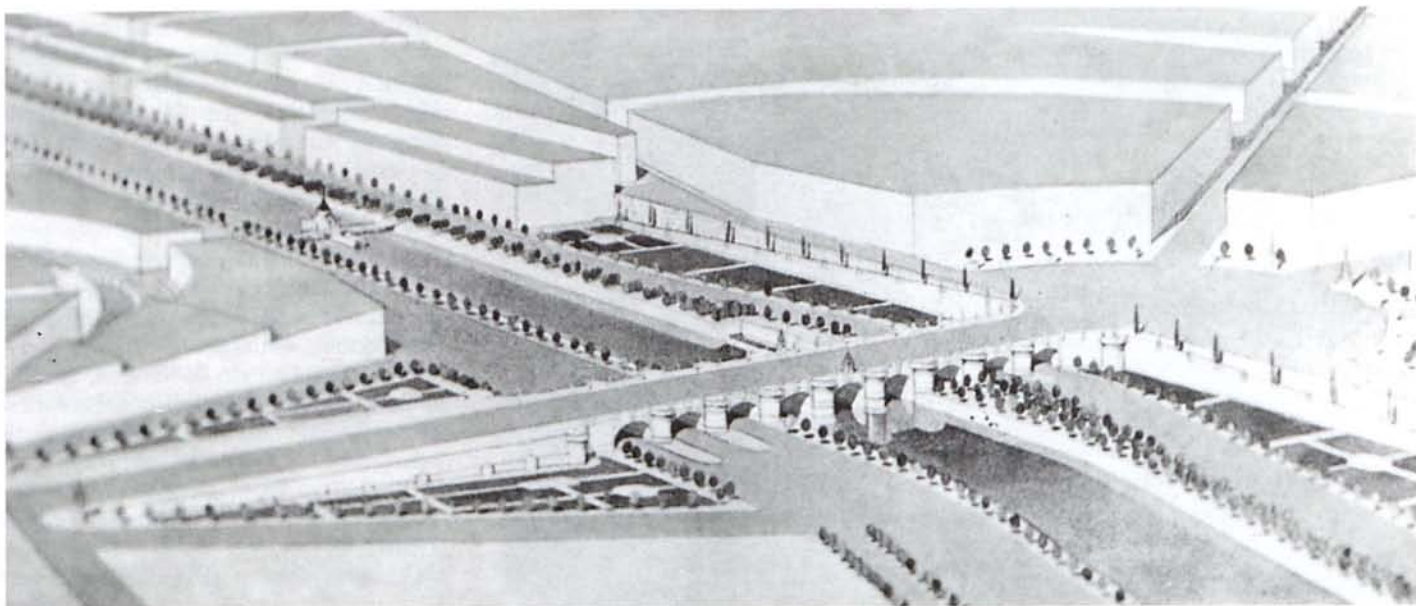


LÁMINA VII. *Perspectiva de la zona del Puente de Toledo. Plan Mendoza. 1943.*

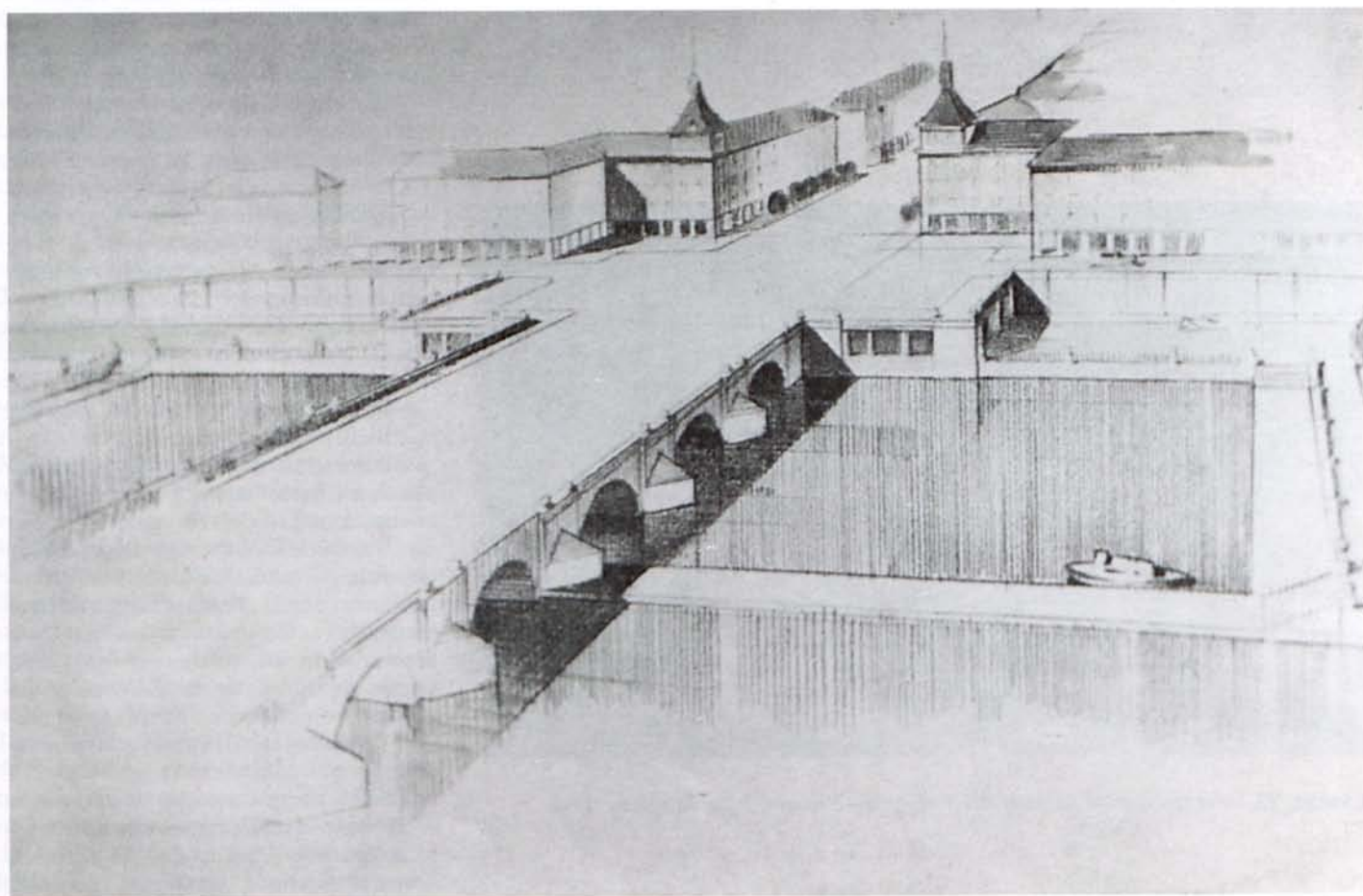


LÁMINA VIII. *Perspectiva del paso a desnivel y Plaza del Puente de Segovia. Plan Mendoza. 1943.*

vienda y de difícil cimentación, lo cual encarecería cualquier edificación.

La segunda objeción está relacionada con la consideración de la vaguada del Manzanares como "muralla" en la organización urbana de Madrid y, por lo tanto, se cree que no debía de tratarse como una calle más; por el contrario —se dice—, "debe recortarse sobre ella la ciudad poniendo en valor y resaltando el *balcón de Madrid* (9) que es desde la Puerta de Toledo hasta el término de la Ciudad Universitaria", y esta supervaloración sólo podía hacerse con jardines y parques.

Paradójicamente, al manejar este argumento, en vez de citar las previsiones contenidas en el Plan General del 41 para esta zona, se elogia la figura del arquitecto Gustavo Fernández Balbuena, que había concebido su plan de 1926 desde estos presupuestos. Destacamos este hecho porque no es frecuente que en los primeros años de la posguerra se hagan elogios, casi se podría decir que ni siquiera mención, a la labor urbanística previa a la guerra.

Se insiste también en que convertir esta zona verde en un núcleo de viviendas es contrario a la conveniencia de Madrid. Este cambio haría factible económicamente el ensanche del

Manzanares, pero "quitará a la capital la única posibilidad de tener un parque sobre unas tierras agrícolas, insuperables para ello, creando un núcleo de población antiestético y anti-económico".

Además, si se persistía en la idea de convertir sus márgenes en zona de habitación, que tendría que ser relativamente modesta, "tendríamos —se dice— unas filas de casas modestas, sin horizontes, al borde de una ficción de río... agotando unas reservas fundamentales de la ciudad".

Pero estas críticas al proyecto no trascienden a la opinión pública, que, por el contrario, recibe una información en la que se valoran favorablemente las obras propuestas, dentro de la tónica de falta de crítica y ensalzamiento del régimen propia de la prensa de la época.

Como ejemplo, veamos las argumentaciones que publica, a lo largo de cinco días, el diario *Informaciones*, firmadas por Julio Cueto.

Para el articulista, el que el problema de la canalización hubiese sido insoluble durante un cuarto de siglo, se debía exclusivamente al "afán oposicionista de los políticos desaparecidos en buena hora...", y su solución dependía nada más que de "aunar las

buenas voluntades: el Ayuntamiento, que cede los terrenos inservibles; el Ministerio de Obras Públicas, que hace cesión de sus derechos fluviales, y los propietarios de los terrenos afectados por la reforma, que venderán sus parcelas con prudentes ganancias".

Además —se argumenta—, ahora el río estaría "decididamente protegido por el propio Jefe del Estado, atento en la paz bien ganada, a propulsar las iniciativas engendradoras de futuras grandezas nacionales" (10).

El siguiente artículo (11) estaba íntegramente dedicado a destacar que "los tiempos cambian" y que por fin "van a desaparecer para siempre los vergonzantes lavaderos y tendederos, los campamentos de la gitanería tras-humante y los malolientes vertederos de inmundicias que eran marco de expansiones populacheras en la polvorienta y mal llamada pradera del Santo Patrón, teatro al fin de los más espantosos crímenes de unas hordas desenfrenadas".

En el tercer reportaje, el eje de la argumentación es demostrar que estas obras no constituían perjuicio para nadie (12).

Se explica en primer lugar el mecanismo de financiación de unas obras cuya extensión alcanzaba los siete kiló-

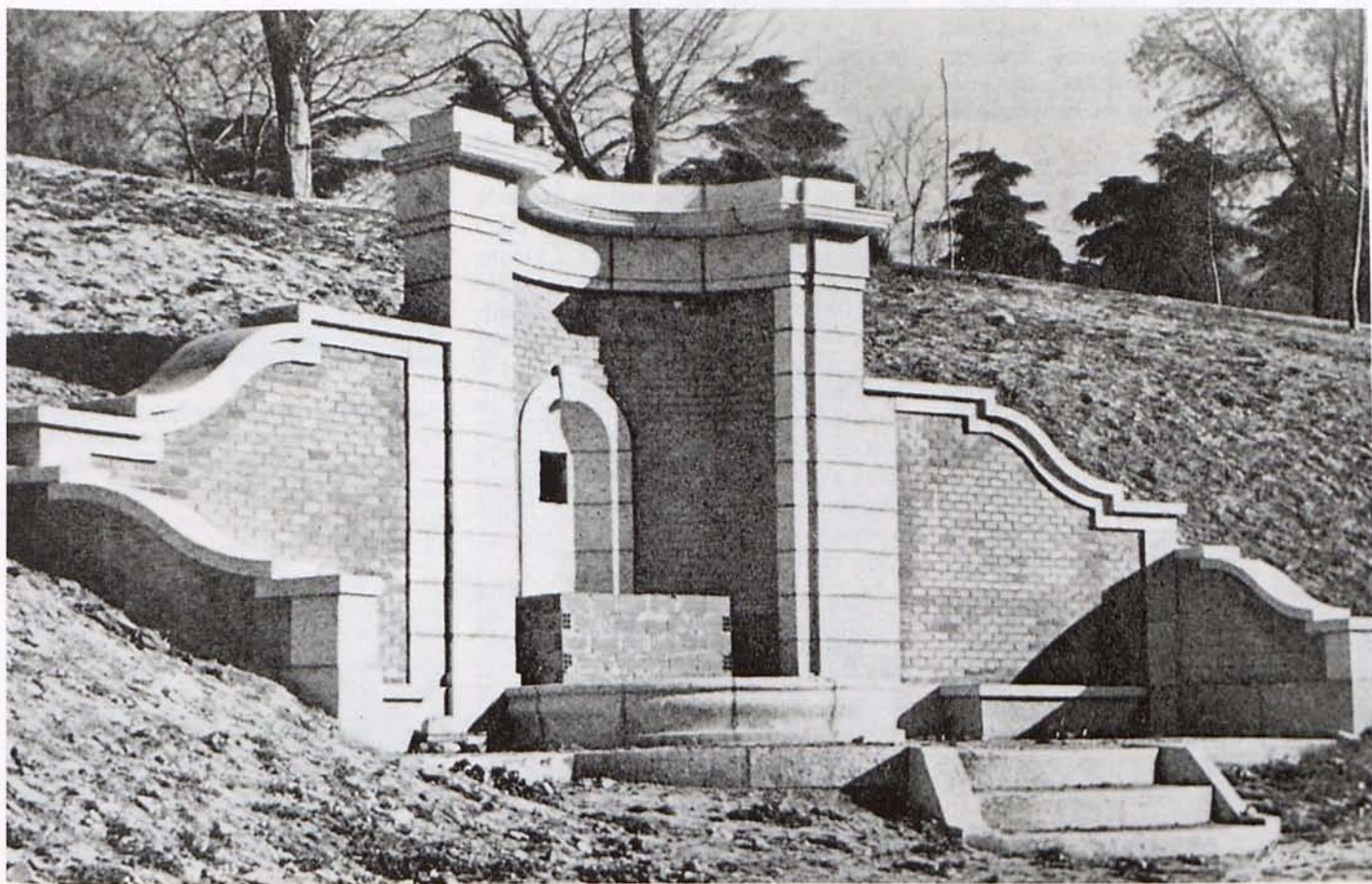


LÁMINA IX. Fuente en el Paseo Bajo de la Virgen del Puerto. Estado de la obra en 1948.

metros. Para edificación urbana propiamente dicha se reservaba una superficie de 8.500.000 pies cuadrados, que sería la que, con su venta ulterior, amortizase la inversión. Inversión cifrada en 100.000.000 de pesetas, que es lo presupuestado para las obras de canalización, urbanización, expropiación e intereses al capital desembolsado.

Así, pues —según J. Cueto—, las obras no perjudicarían a nadie: ni a los propietarios de terrenos, ni a los usuarios, ni al Ayuntamiento, ni al Ministerio de Obras Públicas.

No se le causaría perjuicio alguno al propietario, por cuanto la ley fijaba el procedimiento legal para llegar a “cifras equitativas”, aunque, eso sí, “sin consentir que se pretenda siquiera realizar ganancias indebidas a costa de las mejoras...”.

Las obras tampoco perjudicarían al ciudadano que tradicionalmente había estado utilizando la Pradera de San Isidro, porque “a cambio de aquella tierra polvorienta... se le ofrece una isla, una zona verde de cerca de un kilómetro de extensión, abrazada por el río, dividido en dos mitades...”.

Respecto al Ayuntamiento, aunque se veía obligado a ceder todos sus terrenos de las márgenes del río, en contrapartida —se dice— se encuentra con una urbanización “llovida del cielo”, y, finalmente, el Ministerio de Obras Públicas, aunque cedía sus derechos fluviales, se evitaba así los cuantiosos gastos que conllevaba la conservación del canal.

En palabras de J. Cueto, la obra se costea por sí sola, “por su gracia esplendente y por su utilidad urbana”.

En el cuarto artículo (13) se tocan dos temas. Por una parte, se aclara que las obras no se llevan a cabo por una empresa particular, sino que habían sido encomendadas al Consejo de Administración de Canalización, organismo autónomo dependiente del Ministerio de Obras Públicas y presidido por una Delegación del Gobierno.

Por otra, se describen las obras de canalización del río, funcionamiento de las presas y esclusas y que pudiese ser navegable.

En el último reportaje (14) se describen las “ambiciones artísticas de los proyectistas” en materia urbanística: “desniveles aprovechados para espléndidos parques cruzados por senderos serpenteantes o paseos útiles a la comunicación, un alarde de perspectiva arbolada...” (láms. X-XIII).

Y junto a esta imagen idílica aparece la descripción de la edificación de las márgenes del río, sujeta a un plan de conjunto en “armonía con las pers-

pectivas y paisajes inmediatos”. Todo sería armónico, “lo feo será disimulado por altas construcciones y lo bello será realzado...”.

El núcleo de viviendas tendría además un “aire netamente castellano, en cuanto a sus fachadas y tejados se refiere, piedra, ladrillo y pizarra, esencia de este renacimiento moderno que va a brotarle al Manzanares en cinco años de tiempo...”.

La planta de las edificaciones sería en forma de H, se suprimían los patios y el trazado de las plantas bajas sería semejante a los de la Plaza Mayor, con arquerías.

Informaciones, pues, no expresa ni una sola crítica a lo largo de esta serie de artículos, serie además muy extensa para un diario de información general, lo que indica una atención preferente al tema. Vemos que en los artículos se trata de desmontar todas las posibles objeciones, que es previsible estuviesen en el ambiente, que se pudiesen hacer al Plan Mendoza. Por el contrario, se acentúa que esta obra no supondría “perjuicio para nadie”, no “costaría nada a los contribuyentes”, sin mencionar ni una sola vez lo que encerraba de destrucción de zona verde y de operación inmobiliaria especulativa que zanjaba de forma terminante la posibilidad de reservarla como fachada imperial del Nuevo Orden.

En la *Gaceta de la Construcción* se publica la disposición del Ministerio de Obras Públicas para que antes de que terminase el año 1945 quedasen adjudicadas todas las obras del Plan de Canalización del Manzanares (15).

Aquel mismo año se habían iniciado las obras de urbanización de las márgenes, proyectos parciales 1 y 2 (lámina XIV), y se anuncia como inmediato el comienzo de las obras propiamente de canalización para que el Manzanares diese la impresión de ser un río “caudaloso, amplio y profundo” (16), pero todavía en 1947 (17) la canalización no se había iniciado y en ese año surge algún descontento (18), planteándose que lo correcto hubiese sido hacer la simple canalización del río, “porque el río no merece más”.

Se critica la tala de árboles, la falta de planes a largo plazo, el derribo de viviendas, la especulación... Así podemos leer: “Yo tomo esto del embellecimiento del río si no por un divertido pretexto, por un alarde de urbanización ostentosa y prematura, por cuanto las hay más urgentes. Ni desde el paseo que se proyecta ni desde la prolongación del puente se verá el cauce. El río no precisaba más que, sobre los taludes de la canalización, árboles y unos paseos discretos con viviendas hi-



LÁMINA X. Paso de la calzada de gran circulación bajo la Plaza del Puente de Segovia y rampa de acceso a la misma. 1948.

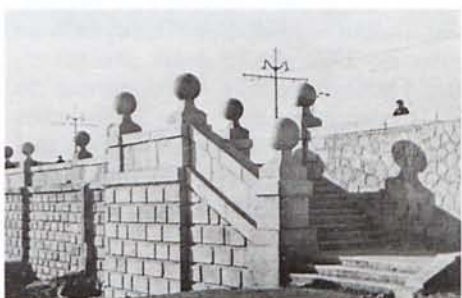


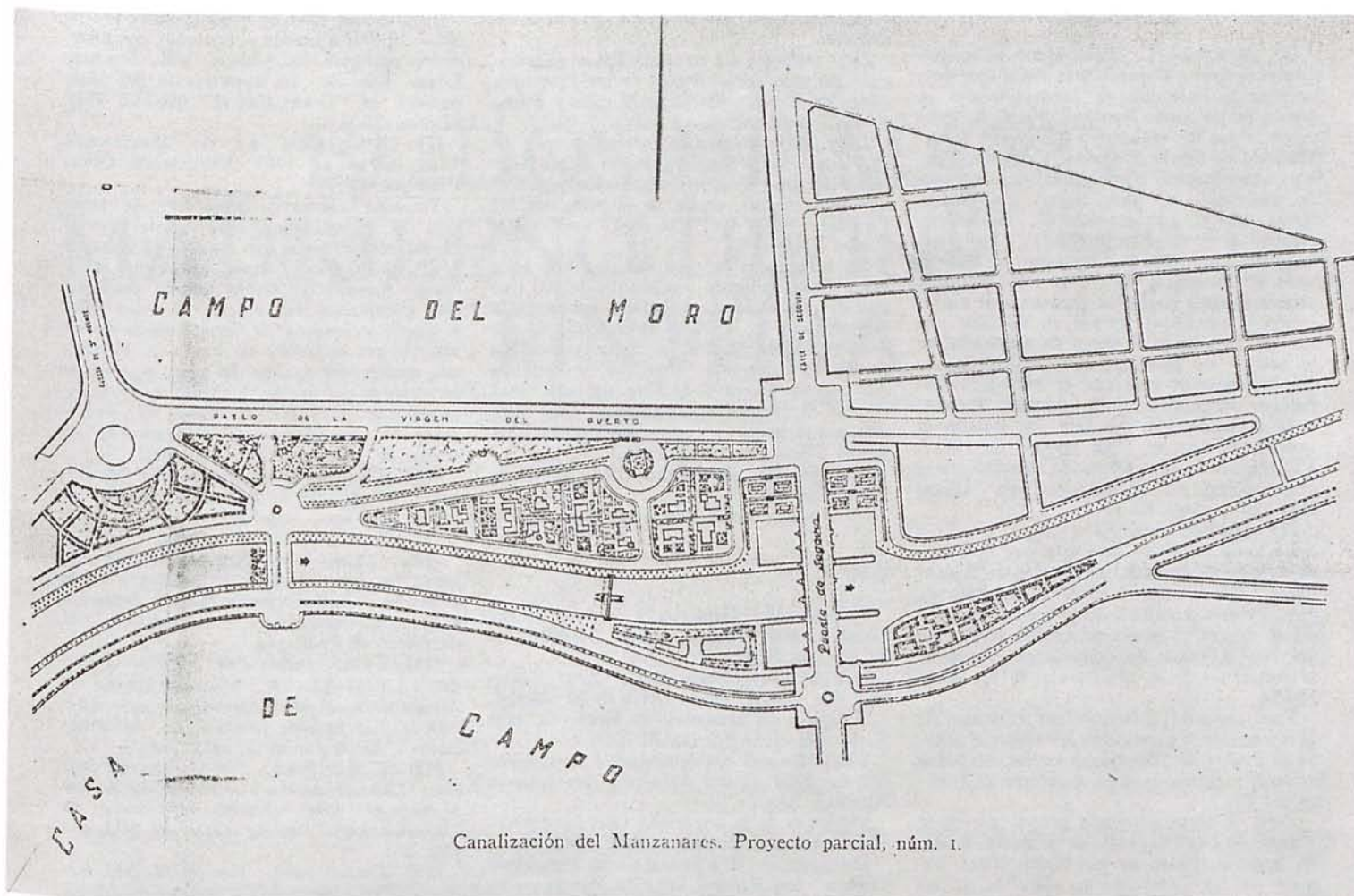
LÁMINA XI. Acceso al Puente de Segovia desde los jardines inmediatos. 1948.



LÁMINA XII. Estado del encauzamiento aguas arriba del Puente de Segovia. 1948.



LÁMINA XIII. Jardines de la Plaza de Ramiro Ledesma. 1948.



Canalización del Manzanares. Proyecto parcial, núm. 1.

LÁMINA XIV. Canalización del Manzanares. Plan Mendoza. 1943.

giénicas; de una renta asequible al núcleo artesano que vive en esta zona, y que está siendo desplazado a paso de carga. La obra no era urgente, porque ni siquiera se trata de una zona suburbial que, por imperativo humano y por decoro de la ciudad, fuera urgente hacer desaparecer. Los vecinos son gentes trabajadoras en nobles oficios, que ahora tendrán que alejarse más y más y muchos caer fatalmente en el suburbio, con grave riesgo de una degradación moral y social.”

Una vez analizadas las propuestas formuladas en la década de los años 40, podemos concluir nuestro análisis afirmando que la obra se concebía como una amplia operación inmobiliaria en la que la construcción de viviendas compensaría los gastos de la nueva canalización.

Nos encontramos, pues, con dos proyectos: el Plan General de 1941 y el Plan Mendoza, evidentemente contradictorios.

El Plan General imaginaba el valle como una amplia zona verde, mientras que el de Canalización pretendía la construcción de importantes polígonos en las márgenes del río.

La pugna en la práctica urbana de los años 40 se resolvería a favor de construir en el Valle del Manzanares. La operación se monta en dos planos diferentes: por un lado, la nueva canalización con un sistema de presas y represas con ridículas torrecillas de tejados de pizarra y remates de corte herreriano y un montaje propagandístico que culminará en la exposición de 1948: por otro, la expropiación, parcelación, urbanización de los márgenes como operación complementaria para financiar la primera.

Azurmendi ha señalado cómo esta doble función—un servicio público y una operación inmobiliaria—fue característica de los años 20, con la movilización del capital vasco en el sector de la construcción de Madrid, y cómo

se va a reafirmar en la posguerra con las operaciones más importantes de los primeros años cuarenta (19).

En último término, en esta pugna, en el fondo se advertía ya una de las contradicciones más acusadas de la posguerra: no serían los símbolos de exaltación nacional los que se impusiesen, sino, más bien, los intereses económicos de los grupos financieros.

Así, el Plan del 41, con el Valle del Manzanares en forma de anillo verde que envolviese y realizase la ciudad tradicional, con sus entradas triunfales, tipo Via Vittoria o Via Imperio, con el imaginado embalse al pie del conjunto histórico del siglo XVII, iría cayendo en el olvido y en su lugar aparecerían bases teóricas del modelo morfológico de la Capital del Nuevo Estado, sino de toda una tradición popular y urbanística que va desde la desaparición de la Pradera de San Isidro hasta la del anillo verde del Manzanares.

NOTAS

(1) MENDOZA, C., narra cómo se fraguó este proyecto: "Durante una visita que después de la liberación de Madrid hice a la ermita de su Santo Patrono... quiso la Providencia que me encontrara allí con el actual Ministro de Obras Públicas, y cuando, juntos, admirábamos aquel soberbio panorama de conjunto... no pude menos que lamentarme de que aún apareciera... sin belleza alguna..." Y más tarde añade: "La preocupación que desde la liberación de Madrid tiene el Ministerio de Obras Públicas para proporcionar a la capital elementos de circulación y viabilidad urbana en relación con los del Estado, y el deseo de aumentar en lo posible los precarios indicios hidráulicos del Manzanares hizo que el Ministerio estudiara personalmente la cuestión, llevando a la consideración del Jefe del Estado la importante Ley de 5 de febrero de 1943." Vid. MENDOZA, C.: *Obras de canalización y urbanización del Manzanares*, en "Obras Públicas", enero de 1945.

(2) Margen izquierda:

La zona primera: Limitada por el Paseo de la Florida desde la medianería de la casa número 43 con la 41 hasta la Glorieta de San Vicente, continuando por ésta, siguiendo el camino o paseo de acceso al Puente del Rey y cauce del Manzanares hasta la prolongación de la medianería de las casas citadas.

Zona segunda: Limitada por el Paseo de la Virgen del Puerto, calle de Segovia, acceso al Puente de Segovia, cauce del río Manzanares y camino o paseo de acceso al Puente del Rey.

Zona tercera: Limitada por el acceso al Puente de Segovia, calle de Segovia, Ronda de Segovia, Paseo de los Melancólicos, camino de las Cambronerías, Glorieta de las Pirámides, acceso al Puente de Toledo, cauce del río Manzanares hasta el Puente de Segovia, quedando exceptuada la fábrica de energía eléctrica.

Zona cuarta: Limitada por la Glorieta de las Pirámides, Paseo de Yserías, Plaza de la Condesa de Pardo Bazán, acceso al Puente de Praga y cauce del río Manzanares hasta el Puente de Toledo.

Los terrenos de la margen derecha sujetos a expropiación son los siguientes:

Zona primera: Limitada por el cauce del río Manzanares, desde el Puente del Rey al Puente de Segovia; acceso al Puente de Segovia, Plaza del Puente de Segovia y calle de Monistrol.

Zona segunda: Limitada por la Plaza del Puente de Segovia, acceso al Puente de Segovia, cauce del río Manzanares hasta el Puente de Toledo, acceso al Puente de Toledo, Glorieta del Puente de Toledo en la margen derecha del río, camino bajo de San Isidro y carrera de San Isidro.

Zona tercera: Limitada por la Glorieta del Puente de Toledo en la margen derecha del río, acceso al Puente de Toledo, cauce del río Manzanares hasta la línea normal al cauce del mismo río, a 440 metros del paramento de aguas abajo del Puente de la Princesa; carretera de Madrid a Cádiz, calle de Antonio López y Glorieta del Puente de Toledo en la margen derecha del río, quedando exceptuadas las construcciones "I. B. Y. S.", entre la calle de Antonio López y el paseo de la margen del río.

Podrán ser objeto de expropiación forzosa las instalaciones de la isla artificial situada aguas arriba del Puente del Rey e incluso éstas.

Vid. Jefatura del Estado: Ley de 5 de febrero de 1943. Archivo de Obras Públicas, 174/70.

(3) En la margen izquierda del río Manzanares:

Zona primera: La comprendida en el triángulo limitado por el Paseo de los Pontones, Paseo de Nicolás Estébanez y calle y Paseo de las Cambronerías.

Zona segunda: La comprendida por la Glorieta de las Pirámides, Paseo de las Acacias y ferrocarril de circunvalación y el Paseo de Yserías, desde la Glorieta de las Pirámides hasta la Plaza de la Condesa de Pardo Bazán.

En la margen derecha del río; una zona única comprendiendo una franja de 100 metros de profundidad, contados a partir de la fachada sur de la calle de Antonio López y carretera de Madrid a Cádiz, y limitada en sus extremos, al Oeste por la calle de Antonio de Leyva y al Este por una línea normal al eje del encauzamiento que coincide con la presa en construcción aguas abajo del Puente de la Princesa.

Vid. Jefatura del Estado: Ley de 5 de febrero de 1943.

(4) Organización y personal del Consejo.

CONSEJO:

Delegado del Gobierno y Presidente del Consejo: don Manuel Aguilar López, Conde de la Casa Real.

Delegado del Ministerio de Obras Públicas: don Tomás García-Diego de la Huerga.

Delegado del Ministerio de Hacienda: don Carlos Renshaw Darmanín.

Delegados del excelentísimo Ayuntamiento: don Luis Triana Arroyo y don Joaquín Aguilera Alonso.

Delegado de la Dirección General de Arquitectura: don Francisco Prieto Moreno.

Delegado de la Cámara de la Propiedad Urbana: don Pascual Díez de Rivera y Casares, Marqués de Valterra.

Ingeniero Director: don Luis de Fuentes López.

DIRECCION TECNICA:

Ingeniero Director: don Luis de Fuentes López.

Ingenieros encargados: don Jerónimo Sanz Gómez y don Juan Herrera Marín.

Arquitecto: don Rafael Mendoza Gimeno.

Ayudantes de Obras Públicas: don José Sánchez Mateos y don Pablo Mateos Mata.

Aparejador: don Vicente Rosell Moreno.

Letrado Asesor: don Joaquín Losada Pineda.

ADMINISTRACION:

Secretario General: don Mariano Berdejo Casañal.

Interventor Delegado: don Rodrigo Baeza Pérez.

Jefe de Contabilidad: don Onofre García Rodríguez.

COLABORACION TECNICA:

Arquitecto: don Jenaro Cristos de la Fuente.

(5) AZURMENDI, L.: "Río Manzanares (en su zona sur tradicional)", en tomo II. *Madrid*, pág. 581. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 19...

(6) *La canalización del Manzanares y la urbanización de sus márgenes*. M.O.P.U. Consejo de Administración Canalización del Manzanares. Madrid, 1948.

También en 1948 las páginas de la revista *Gran Madrid* difunden el proyecto, con abundante material fotográfico. Vid. FUENTES LÓPEZ, Luis de: *La canalización del Manzanares*, en "Gran Madrid" núm. 2, 1948, páginas 27-31.

(7) *Urbanización del río Manzanares*, 4 de marzo de 1943. Archivo de Obras Públicas, 468/73.

También contraria debió ser la reacción del Ayuntamiento ante la interferencia en sus competencias que suponía la creación de "Canalización..." como organismo autónomo. Aunque no hemos podido constatar esta afirmación con noticias de estos años, sí queda expresada de forma nítida en un artículo que se publica en VILLA DE MADRID con motivo del avance del plan especial de ordenación del sector Manzanares-Autopista del Sur. Vid. MUÑOZ GRAS, A.: *Proseguirá la canalización del Manzanares*, en VILLA DE MADRID núm. 45-6, 1975.

(8) *Plan de Urbanización del Manzanares*, 15 de marzo de 1943. Archivo de Obras Públicas, 468/73.

(9) Subrayado en el original.

(10) CUETO, Julio: *Por un Madrid mejor... La canalización y urbanización de la zona del río Manzanares en una extensión de siete kilómetros*, en "Informaciones", 11 de marzo de 1943, pág. 1.

(11) CUETO, Julio: *Por un Madrid mejor... La canalización y urbanización del río Manzanares en una extensión de siete kilómetros. Los tiempos cambian*, en "Informaciones", 13 de marzo de 1943, pág. 3.

(12) CUETO, Julio: *Por un Madrid mejor... La canalización y urbanización del río Manzanares. Sin perjuicio para nadie*, en "Informaciones", 16 de marzo de 1943, pág. 3.

(13) CUETO, Julio: *Por un Madrid mejor... La canalización y urbanización del río Manzanares en una extensión de siete kilómetros. De cómo es navegable*, en "Informaciones", 19 de marzo de 1943, pág. 3.

Inciendiando también en la navegabilidad, vid. ARMIÑÁN, Luis de: *El Manzanares será navegable dentro de cinco años*, en "Madrid", 22 de mayo de 1943.

(14) CUETO, Julio: *Por un Madrid mejor... La canalización y urbanización del río Manzanares en una extensión de siete kilómetros. Servicio inestimable*, en "Informaciones", 23 de marzo de 1943, pág. 3.

(15) *En el próximo año quedarán adjudicadas todas las obras del plan de canalización del Manzanares*, en "Gaceta de la Construcción" núm. 74, noviembre de 1944.

(16) GONZÁLEZ HERRERO, L.: *La canalización del Manzanares*, en "Fotos", enero de 1945.

(17) ROMANO, Julio: *El presupuesto para la canalización y urbanización del Manzanares es de doscientos veinte millones de pesetas*, en "Madrid", 18 de marzo de 1947, pág. 3.

(18) GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V.: *Lo que pasa por las orillas del Manzanares*, en "Semana", 18 de marzo de 1947.

(19) AZURMENDI, L.: "Orden y desorden en el Plan de Madrid del 41", en *Arquitectura para después de una guerra, 1939-49*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977.

EL DOS DE MAYO MADRILEÑO DE 1808, EN LA PINTURA

Por María CONDOR ORDUÑA



Castellano. *Muerte de Daoíz*. (Detalle.)

DENTRO del panorama general de la pintura de historia del siglo XIX en España, la referida a episodios y temas contemporáneos presenta una unidad fundamental frente a la que, por representar acontecimientos del pasado, precisa una evocación y una reconstrucción que dan siempre al producto artístico un carácter especial por la distancia existente entre el hecho y su representación. En el caso de la historia contemporánea, esta distancia se anula y, por lo tanto, la impresión del suceso en el individuo y la actitud y la reacción de éste ante aquél son necesariamente diferentes, lo que se acusa, naturalmente, en la obra de arte, al incidir en la interpretación del tema por parte del artista. No hay que perder de vista que, aun tratándose de obras correspondientes a un periodo relativamente cercano, como es el de la pasada centuria, esta diferencia de perspectiva puede igualmente existir, ya que nos hemos de encontrar multitud de veces con obras que plasman acontecimientos de los primeros años del siglo, como la batalla de Trafalgar o la Guerra de la Independencia pintados en época tardía, es decir, setenta u ochenta años después de la fecha del suceso. La distancia, aunque existe, es mínima en comparación con la que hay en la mayor parte de las obras, que se inclinan por temas de la Edad Media y del siglo XVI. Hay que destacar también que, en estas producciones tardías, puede darse una "reinterpretación" de obras más primitivas, realizadas casi a la vista del suceso o con información muy directa, en ocasiones estampas de carácter popular y amplia difusión. Y que, además, puede haber una aplicación plenamente consciente e intencionada a circunstancias del presente; la faceta de propaganda política de este género artístico es bien conocida y se remonta al relieve histórico romano.

El inmenso valor documental de estas producciones pictóricas debe entenderse desde dos puntos de vista. El primero, la simple lectura argumental e iconográfica de la obra, cuyas claves de interpretación han de extraerse del conocimiento de la época en la que el suceso se encuadra. El carácter descriptivo de multitud de obras se aviene bien con ello, teniendo en cuenta que, por lo general, en el arte del siglo XIX —dejando al margen movimientos como el Simbolismo, poco representado en España— están ausentes la inmensa complejidad y la extraordinaria ambigüedad que caracterizan al de otras épocas.

El segundo modo de lectura consistiría en una búsqueda más allá incluso de las intenciones del propio artista; sería una "lectura entre líneas" de la que pretenderíamos obtener un testimonio del momento histórico puntual en que el cuadro fue pintado, atendiendo no tanto al tema en sí —a veces mero pretexto, sea o no consciente— como

no lo olvidemos, formaba parte importante del programa de la pintura histórica.

El heroísmo de las ciudades en rebeldía es objeto fundamental de la atención de los pintores, sobre todo la desesperada resistencia de Zaragoza y Gerona y el levantamiento popular y militar en Madrid. Hay que señalar que, al lado de las obras centradas en la exaltación de la figura de un héroe —Daoíz, Velarde, Palafox, el general Castaños, el marqués de la Romana—, son legión los cuadros en que el protagonista es el pueblo, como el propio Goya inició de modo genial y definitivo; incluso lo más frecuente es que el héroe aparezca rodeado y secundado por la masa civil y anónima, sin la cual sus decisiones nunca alcanzarían su total efecto.

Esta doble vertiente se observa con peculiar intensidad en los temas madrileños, sobre todo en el grupo correspondiente a su primera fase, es decir, el Dos de Mayo.



Hernández Nájera. *La víspera del Dos de Mayo*.

a la serie de elecciones y selecciones que el artista ha llevado a cabo, ya sea libremente ya condicionado por diversos factores, y la realidad histórica que de ello resulta. Lo que interesa en mayor medida no es el "qué" sino el "cómo" y sobre todo el "por qué". Combinando ambas formas de aproximación, la obra artística —en este caso el cuadro— se convierte en un documento histórico de primera mano.

De todos los temas, es lógicamente el de la Guerra de la Independencia el que más a menudo incide en las representaciones artísticas del siglo. Sorprende la falta casi total de obras relacionadas con los sucesos previos al estallido de la rebelión contra el invasor; la explicación puede estar en que, por tener tales sucesos un carácter innoble y vergonzoso por lo que respecta a quienes tenían en aquel momento la máxima responsabilidad, no hayan inspirado el deseo de mantenerlos vivos en la memoria de la nación, a la cual no podían servir de enseñanza y ejemplo lo que,

En cualquier caso, es significativo porque revela un entendimiento del hecho histórico global no ya como simple lucha de liberación contra el opresor extranjero, sino en su carácter revolucionario, de quiebra del antiguo régimen e irrupción de nuevas fuerzas sociales y políticas.

Pero antes de pasar a los grandes sucesos de ese día, analicemos un cuadro de tema infrecuente y fecha tardía: *La víspera del Dos de Mayo* (1), firmado por el pintor madrileño Miguel Hernández Nájera, en 1901, y que obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año. Se trata de una escena de interior con luz de candelabro, que da ocasión al artista de estudiar interesantes efectos lumínicos; su mayor valor lo da tono de misterio e intimidad que traduce con fidelidad un ambiente de conspiración. La crítica contemporánea no fue demasiado benévola, según el párrafo de Balsa de la Vega en la *Ilustración Española y Americana*: "... Como efecto de luz

artificial no es un acierto. Las cabezas de aquellos buenos patriotas, algunas bien dibujadas y alguna sentida, parecen de corteza de limón; y por lo que atañe al motivo, si no lo aclarase y especificase el título, lo mismo podría ser la víspera del día famoso como la de otro día cualquiera de la Guerra de la Independencia o de los disturbios acaecidos entre negros y apostólicos. Justo es confesar que algo dramático se adivina en algunas cabezas de los reunidos, y esto es algo, y aun algos”.

El gran testimonio plástico de la Guerra de la Independencia en Madrid es, desde luego, el formado por los dos cuadros de Goya, con los cuales se inicia toda una corriente en la pintura española que se prolongará a lo largo del siglo

romántico, inicia una forma de expresión que será utilizada por los románticos, al menos en parte, buscando la valentía de la pincelada, la libertad de la composición, el predominio de la pintura sobre el dibujo y algo que se podría llamar expresionismo, en sentido distinto al término histórico. El fin documental está plenamente conseguido no por la exhaustiva descripción, sino por la autenticidad y el absoluto verismo del ambiente y la impresión visual de las figuras, que compensa la, a veces, escasa verosimilitud anatómica. El vehículo ideal es el color claro, contrastado, expresivo en sí mismo.

Desde antiguo se ha hablado de la supuesta falta de unidad de la composición; por ejemplo, Aureliano de Be-



Goya. *La carga de los mamelucos*.

a partir del Romanticismo, pues no será comprendida ni asimilada por sus contemporáneos e inmediatos sucesores. *La carga de los mamelucos* (2), de 1814, presenta al pueblo como auténtico protagonista de la historia y no como un conjunto de comparsas que sirva de fondo y realce a la figura del héroe.

En plena época neoclásica, Goya sorprende por la violencia de su genio y el arrebató de su concepción y de su técnica, que algunos han calificado de romántica, pero que puede atribuirse a otras causas, como su propio temperamento, su exaltación ante el asunto y su propio concepto de la pintura, que evoluciona en este sentido ya desde los tiempos de los primeros retratos. No siendo propiamente

ruete, en su discurso presentado en la Academia de la Historia en 1922 y titulado *El cuadro como documento histórico*, opina que la obra "... No tiene la unidad que parece que ha de presidir en un cuadro de esta importancia, y refleja una impresión tan sólo de aquella lucha sin orden ni concierto, en que cada español obraba por sí". Andando el tiempo se contestó a esta crítica. Vale la pena citar largamente a Enrique Lafuente Ferrari, quien en 1953 explica, en su *Breve historia de la pintura española*, su teoría acerca de la composición de esta obra goyesca: "... No se ajusta a las normas de la composición clásica, con sus leyes de equilibrio y de contraste, precisamente por la radical novedad que Goya se ha atrevido a plantear en su



Goya. *El Tres de Mayo.*

lienzo, en una palabra, por tratarse de un cuadro sin protagonista. Goya ha querido darnos la impresión de un incidente, capaz de compendiar un suceso en el que la masa fue el verdadero sujeto; la versión pictórica ha tendido, pues, a evitar toda jerarquización compositiva y a transcribir en primer término la impresión de confuso y ciego choque para lograr una evidencia plástica adecuada de aquel estallido, ... que hubiera resultado falseada con una composición equilibrada y elocuente... Esa aparente confusión... es compatible con una tectónica interior sólida, lógica... Desde el punto de vista de la composición clásica, admiten sus grupos una reducción a algunos triángulos esenciales. Uno de ellos, bien acusado, aparece en el grupo principal del cuadro, aunque un tanto descentrado; otro, secundario, como a la zaga del primero, en la parte izquierda del lienzo. Estos esquemas acusan con suficiente claridad sus líneas de dirección, sus centros secundarios, etc., para dar trabazón a la masa toda... [pero] es más bien un ritmo de movimientos que un artificio lineal lo que ha preocupado a Goya al componer esta escena...”

Por si los propios lienzos —éste y el de los *Fusilamientos*— no se nos revelaran nacidos de una auténtica e irrepresible voluntad de creación, sabemos que aún antes de volver a España Fernando VII, el artista aragonés había escrito al Consejo de Regencia expresando su deseo de



Alenza. *Muerte de Daoíz.*

pintar "las más notables y heroicas hazañas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa". Ignoramos si en sus planes entraría la realización de otros cuadros —cosa muy probable—, pero estos dos se nos muestran como un punto de llegada en su evolución, como el fin de un proceso pictórico, al mismo tiempo que son, como muy bien dijo Beruete en el discurso citado, "un documento histórico de fuerza incontrastable".

Las obras que representan la defensa del Parque de Artillería de Monteleón y la muerte de Daoíz y Velarde contrastan fuertemente con éstas. Fue, sin duda, el hecho que más atrajo a los artistas y que gozó de mayor popularidad a lo largo de todo el siglo; la necesidad de ajustarse a los datos y circunstancias reales, obligó a los artistas a basarse en los grabados que circularon desde la misma época de los hechos (López Enguñados, etc.), lo cual explica las semejanzas de dichos cuadros, aun mediando más de cincuenta años entre ellos. El más antiguo —y el más fiel a las estampas conservadas en cuanto a escenografía y disposición de los grupos y figuras aisladas— es el boceto de la *Muerte de Daoíz* (3), de Leonardo Alenza, obra fechable en 1835 y que sería estudio preparatorio para un gran cuadro que no ha llegado hasta nosotros. Dichas estampas proporcionan el enfoque general de la escena, la posición relativa de la puerta y muro del Parque y la



Castellano. Dibujo preparatorio para "La muerte de Daoíz".

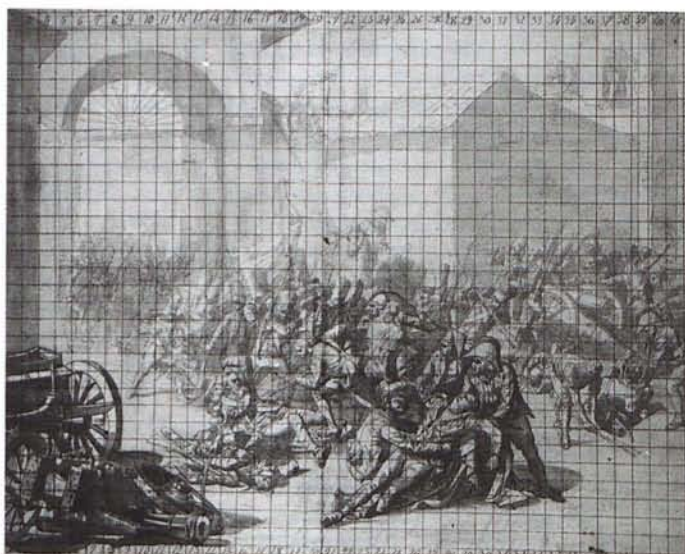


Castellano. Muerte de Daoíz.

agrupación de las figuras combatiendo en torno a un cañón y ante la misma puerta. Es imposible olvidar la herencia goyesca, pero Alenza, condicionado sobre todo por un temperamento más delicado, aporta una mayor nobleza en la representación del combate, mientras que el aragonés suele poner de relieve los elementos de brutalidad y miseria humanas. Aunque es lamentable que no podamos conocer la obra de gran formato, seguramente perdida, lo cierto es que se avienen mucho mejor con la personalidad del artista las características del boceto, que es por todos los conceptos una obra maestra.

Como correspondía al momento en España —¡aún en 1835!— y según nos transmite José Valverde Madrid en su artículo dedicado al pintor y publicado en *Adarve* en 1977, “la crítica lo censuró por no ser neoclásico ni davidiano”. Afortunadamente, Mesonero Romanos, en las referencias al artista incluidas en el *Manual de Madrid*, cita sus “grandes cuadros del Dos de Mayo” como evidencia de “su ingenio natural y la conciencia de sus estudios”.

Rebasada la mitad del siglo, es decir, en plena época de triunfo del género histórico y de auge de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, otro artista madrileño, Manuel Castellano, realiza sus dos grandes lienzos dedicados, respectivamente, al capitán Luis Daoíz y al teniente Pedro Velarde. Su *Muerte de Daoíz y defensa del Parque*



Castellano. Dibujo preparatorio para “La muerte de Velarde”.



Castellano. *Muerte de Velarde*.

de Artillería (4) está firmada en 1862, año en que alcanzó la tercera medalla en la Exposición Nacional. Aunque habitualmente el título de estos cuadros hace referencia a la muerte del héroe, lo representado es el momento en que es herido durante el combate, puesto que murió pocas horas después en su casa, a la que fue trasladado. La composición sigue el modelo de los grabados mencionados; no se consigue plenamente lo que al parecer más deseaba el artista, la impresión de movimiento en los grupos de figuras, a pesar de la variedad de actitudes. Es, con todo, un cuadro bien pintado y de considerable interés.

La Muerte de Velarde (5) alcanzó análogo premio en el certamen siguiente, celebrado en 1864. El lienzo fue encargado por el Ayuntamiento madrileño, por la buena impresión causada por el anteriormente comentado. La prensa contemporánea nos ha conservado la noticia del informe

Menos conocida es la *Defensa del Parque de Artillería* (6), del pintor santanderino Eliecer Jaureguizar, que en 1876 recoge algún extremo de la línea goyesca, aunque se halla más cercana a Lucas.

Terminaremos este aspecto con una obra que roza el fin de siglo: el enorme y un tanto pretencioso *Dos de Mayo* (7), de Joaquín Sorolla, que alcanzó segunda medalla en la Exposición oficial de 1884. Es obra difícil de enjuiciar, poseedora de algunos méritos y muchos fallos; es, ante todo, por la temprana fecha de su ejecución dentro de la producción de Sorolla, amplia y contundente demostración de sus posibilidades. La composición—basada también en antiguos grabados o quizá de modo indirecto en cuadros inspirados a su vez en ellos y, como en alguno ya estudiado, invertida la disposición—pudiera ser acertada si no la estropearan los gestos desmedidos y las actitudes ine-



Sorolla. *Dos de Mayo*.

favorable de los miembros de la Academia de San Fernando, informe que fue redactado por los pintores Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter y Alejandro Ferrant. Para evitar repetirse a sí mismo en escena tan análoga a la anterior, ha invertido el punto de vista respecto de la puerta y ha desplazado a la izquierda el cañón que, rodeado por el grupo principal, constituía el centro de la composición, tanto en los grabados como en los restantes cuadros. Como en las demás obras propiamente históricas de este artista, ambas se mantienen en un nivel digno y aceptable, pero sin llegar a la genialidad ni dar soluciones nuevas a los viejos problemas de la iconografía histórica. El alejamiento temporal respecto del hecho representado hace que haya más sentimiento escenográfico que fidelidad a los detalles del acontecimiento.

legantes, sobre todo las de los protagonistas. Se puede observar en obras de los lustros finales del siglo cómo, al vaciarse de significado los contenidos, se acentúan los efectos y se fuerzan las impresiones, de lo cual se deriva por lo general la exageración y la mediocridad, cuando no lo ridículo. Sobre los aspectos positivos se ha hablado profusamente; los críticos estrictamente contemporáneos, como Fernández Flórez en la *Ilustración Española y Americana* de aquel año, supieron ver este carácter de "promesa" aun reconociendo los defectos del cuadro: "También Sorolla es joven, también es audaz... Pero no toca en lo extravagante, sí en lo desordenado. Composición bien ideada; figuras contrahechas, pero que viven; cólera, ímpetu... El dibujo adolece de grandes incorrecciones... El color es agrio y duro; pero aquí hay un pintor, y quizá un artista. Su *Dos de*

Mayo carece de personalidad, es una gran reminiscencia de Domingo..." Francisco Alcántara, trece años después, entiende la obra como el fin de una época: "... En él Sorolla acaba la pintura de historia, el academicismo, al que le unen como hilo invisible sus cuadros *Dos de Mayo* y..."

El barón de Alcahalí, generalmente tan reservado, da en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, publicado en 1897, un extenso juicio sobre esta pintura, destacando la impresión de realidad y el poder de evocación que ejerce sobre el ánimo del espectador, y, de paso, resume los puntos más atacados por la crítica: "... Censuraron algunos críticos la exagerada posición de algunas figuras y la violencia del gesto de otras, calificándolas de caricaturadas, y supusieron otros que había Sorolla escogido un asunto tan movido y trágico porque de esa suerte eran más disculpables los defectos de ejecución y más fácil impresionar al público poco inteligente."

Desde Beruete se viene afirmando que éste fue el primer cuadro pintado al aire libre por un artista español, pero no parece probable que sea cierto. Sin necesidad de salir del género histórico podemos comprobar que multitud de pintores realizaron obras tomando "del natural" los datos del hecho representado; cuántos más encontraríamos en un género como el paisaje, en el cual —aunque poco cultivado en España— tanto se dejarían sentir las influencias de artistas franceses e ingleses.

Otro suceso heroico madrileño que sirvió de inspiración a varios pintores fue el protagonizado por Manuela Malasaña y su padre en las inmediaciones del Parque de Monteleón. Entre los dos polos dialécticos héroe-pueblo que configuran la representación plástica de estos temas históricos, este asunto podría considerarse como una transición entre ambos, puesto que se trata de unos héroes del pueblo, si bien no anónimos como en Goya. Eugenio Álvarez Dumont, pintor nacido en Túnez, cuya actividad se prolongará hasta 1927 y dedicado fundamentalmente a los cuadros de historia de gran formato, al igual que su hermano César, aún más longevo, consigue en la Exposición de 1887 una tercera medalla con su *Malasaña y su hija batiéndose contra los franceses* (8), obra significativa como muestra de la dirección que sigue la pintura de historia en estos últimos años del siglo; se trata de conmover y asombrar al espectador por medio de la representación de escenas dinámicas, emotivas y a veces truculentas, apelando al sentimiento patrio. Creo que ni siquiera el generoso descote de la joven caída es ajeno a este deseo de aprehender la atención del espectador. La composición en diagonal subraya el dinamismo de la acción; la actitud del protagonista está inspirada en la del personaje que se abalanza también sobre un jinete a la izquierda del *Dos de Mayo*, de Goya.

Así lo observó "Fernanflor" en su crítica de la Exposición publicada en la *Ilustración Española y Americana*. Nótese la opuesta valoración de los aspectos conceptuales y formales: "... Nos trae un vago recuerdo de los Mamelucos de Goya... Este cuadro toma la importancia de una alegoría y de una apoteosis... El dibujo... deja de desear, y el color es seco y agrio."

A la vista de estos cuadros y de otros muchos, cabe plantearse si los pintores han captado el carácter de crisis del momento histórico y su dialéctica guerra-revolución. La posible respuesta es que se han preocupado más por crear una escenografía para impresionar al espectador, adecuarse a las exigencias oficiales y hacer valer sus dotes mediante la representación del movimiento, la luz, las masas, etc. Hay que tener siempre presente que el gran cuadro de historia fue durante gran parte del siglo obligado *tour de force* para quienes deseaban el triunfo y la fama. La proclividad hacia lo heroico varía de sentido según avan-

za el siglo, siendo siempre en lo esencial un elemento didáctico y ejemplar. Pero en las generaciones de mediados y finales del siglo lo que se da es una nostalgia del heroísmo que será motor principal en la realización de este tipo de obras.

En general, la visión del acontecimiento histórico por parte de los artistas, según se manifiesta en sus obras, parece tener más que ver con un "manual de historia" que con algo vivo y que determina el presente. En parte es causante de esta actitud la orientación oficial y academicista de la pintura de historia, creada básicamente en función de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero los pintores parecen preferir adaptarse a esas constricciones que intentar una rebelión contra las normas y producir un arte más directo y personal que hoy tendría para nosotros mayor valor como testimonio no ya de la época a que el suceso corresponde, dada la distancia temporal que en la mayoría de estas obras hemos visto, sino de aquella desde la cual el artista se plantea la realización de su obra y por consiguiente su interpretación de un evento histórico determinado.

NOTAS

- (1) Catálogo del Museo del Prado, núm. 6.335. Depositado en el Instituto Nacional de Educación Especial. L., 1,65 por 2,69. Firmado áng. inf. izq.: M. Hernández Nájera.
- (2) Catálogo del Museo del Prado, núm. 748. L., 2,66 por 3,45.
- (3) Colección del Conde de Montenuovo.
- (4) Museo Municipal de Madrid. L., 2,99 por 3,90. Firmado ángulo inf. dcho.: Manuel Castellano. Madrid, 1862.
- (5) Museo Municipal de Madrid. L., 2,99 por 3,80. Firmado ángulo inf. dcho.: Manuel Castellano. 1864.
- (6) Casa Museo de Pedro Velarde, Muriedas (Cantabria). L., 1 por 1,30 aprox. Firmado áng. inf. dcho.: Eliecer Jaureguizar. 1876.
- (7) Catálogo del Museo del Prado, núm. 6.740. L., 4 por 5,80. Firmado áng. inf. izq.: J. Sorolla. Valencia, 1884.
- (8) Catálogo del Museo del Prado, núm. 6.796. Depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. L., 3,65 por 2,07. Firmado hacia el áng. inf. dcho.: "E. Álvarez Dumont. 1887."



E. Alvarez Dumont. *Malasaña y su hija batiéndose con los franceses.*

CINEMATOGRAFOS MADRILEÑOS (1896-1918)

Por Eduardo ALAMINOS LOPEZ

"...frecuentábamos los teatrillos de variedades, donde las artistas, casi totalmente desnudas, se cogen la pulga, y las barracas de cine, como la de la calle de la Encomienda, donde actúa alternando con las películas borrosas de Max Linder y Charlot, el gran Luis Esteso, el Rey del Hambre y de la Risa..."

RAFAEL CANSINOS-ASSÉNS: *La novela de un literato*, t. I, 1882-1914, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 182.

SE ha repetido numerosas veces la fecha y lugar donde se celebró en Madrid la primera exhibición de un cinematógrafo, a cuyo local denominó el periódico *El Imparcial* de 16 de mayo Salón de Proyecciones (Fotografías animadas). Apenas se ha comentado nada de esta primera sala, que, como se sabe, ocupaba la planta baja del Hotel Rusia, en el número 34 de la distinguida Carrera de San Jerónimo.

Tenemos algunas descripciones, aunque someras, de esta sala, y sabemos que era "un espacioso local" (1), que utilizó M. Promio, representante de los hermanos Lumière, e introductor en nuestro país de este nuevo invento llamado a revolucionar las diversiones populares, estructurándola

de tal manera que habría de servir de base, con algunas modificaciones, a los futuros locales —cinematógrafos— que rápidamente se abrieron en Madrid. A la entrada, dejó un pequeño vestíbulo, a manera de sala de espera, colocó a espaldas de la puerta de entrada la pantalla y organizó "un patio de butacas" con unas quince o veinte filas de sillas corrientes sujetas por un larguero de madera cada fila. Decoró el interior con papel negro y cortinas de igual color, que llegaban hasta el telón blanco que hacía de pantalla (2).

Otro local, de semejantes características, evocado por Corpus Barga, fue el que abrió en el Palacio de la Equitativa de la madrileña calle de Sevilla el periódico *El Heraldo de Madrid* (3).



PALACIO DE LA ELECTRICIDAD

Uno de los primeros salones (?) cinematográficos de Madrid que se inauguró en la capital de España y funcionó en la calle Alcalá en el año 1910

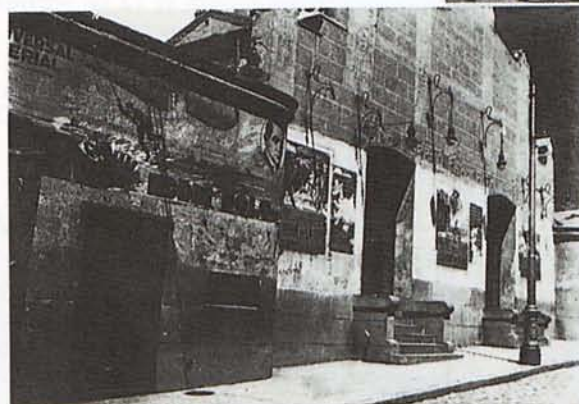
Empresa: ESTANISLAO BRAVO



CINEMA ESPAÑA Paseo de San Vicente, núm. 14
Empresa: S. A. DE ESPECTÁCULOS Para 2.500 espectadores

LA ENCOMIENDA

Empresa:
ESTANISLAO BRAVO Y C.^a
Calle Encomienda, 16
Para 700 espectadores



PROYECCIONES

Empresa: EDUARDO JIMENO. Calle
Fuencarral, 142
Para 700 espectadores

*

LA FLOR

Empresa: ESTANISLAO
BRAVO y C.^a. Plaza San
Miguel. Para 1,300 espec-
tadores.



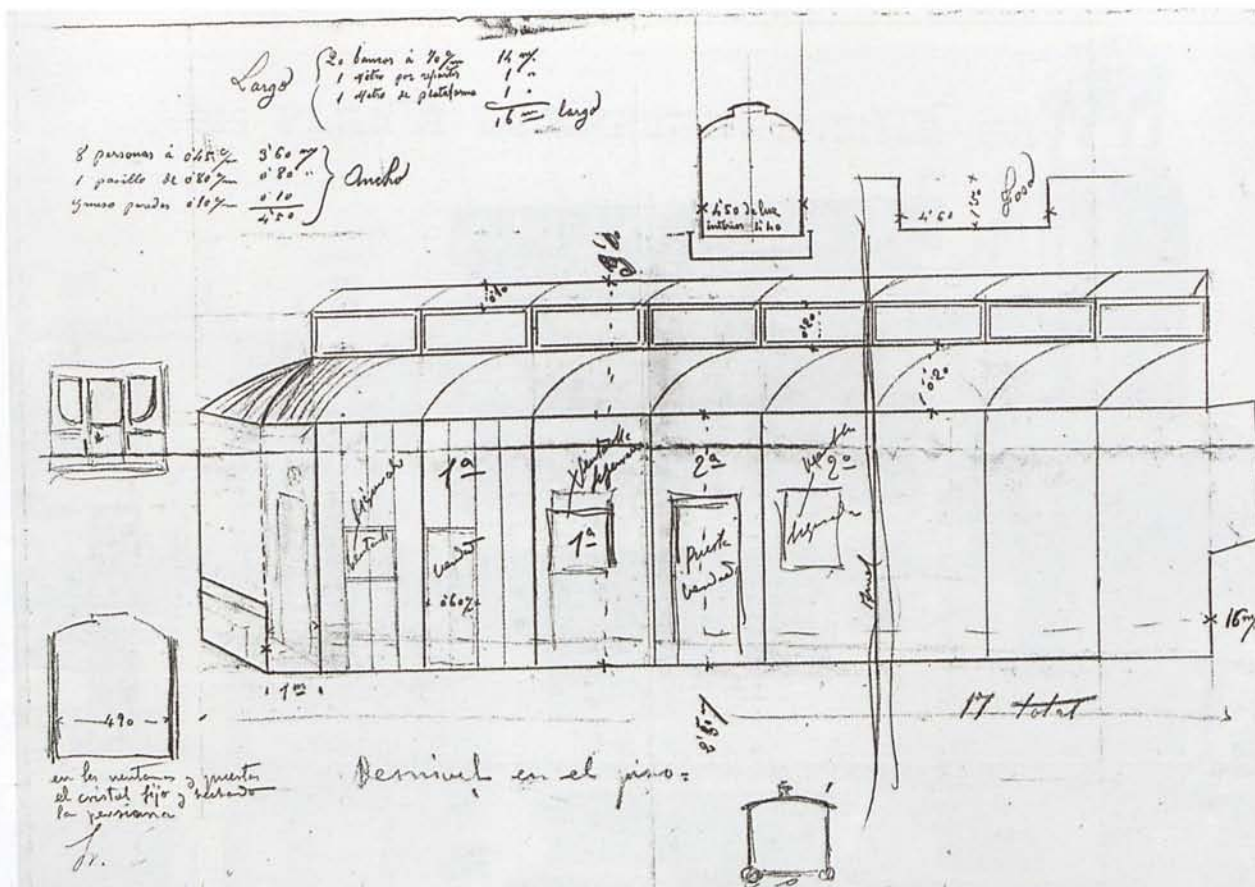
Edificio de "La Equitativa".

El fulminante éxito, de público y económico, de estas primeras proyecciones, animó a que empresarios procedentes de otros ámbitos del espectáculo (4) se lanzaran a la explotación de tan sorprendente invento, capaz de reflejar "fielmente cuantas escenas se suceden en la vida real" (5) y construyeran con celeridad para su exhibición locales adecuados, con mayor capacidad, tratando de independizar así las exhibiciones cinematográficas de los demás espectáculos. De esta manera surgen en Madrid las primeras barracas o barracones (6), como el que Estanislao Bravo construyó junto al Museo del Prado durante la verbena de San Juan y San Pedro en 1897. Sin embargo, estos espacios no alcanzaron pleno desarrollo, pues el recién llegado invento fue pronto absorbido por cafés, teatros, casas particulares —hubo un cinematógrafo en un piso, en el número 10 de la calle de la Montera— y locales de todo tipo, hasta en "covachas inmundas" al decir de J. A. Cabero (7).

Es difícil seguir, por falta todavía de datos y por lo variado y móvil de la situación, la evolución exacta de estos primeros cinematógrafos, aunque sí se puede aventurar un esquema posible de la misma. A grandes rasgos, se puede afirmar que las primeras salas o salones, alquilados ex profeso, como hemos visto, dejaron paso a otro tipo de locales, como cafés, music-halls o teatros; estos últimos, por temor a la competencia y en un intento de asimilación, incluyeron el cinematógrafo como *fin de fiesta* (8). Al mismo tiempo o casi a renglón seguido de esta situación, surgieron los primeros barracones, de madera y desmontables, en general de construcción muy precaria, que fueron ampliamente utilizados en las ferias y fiestas de toda España (9), entre finales de 1896 y 1898, fecha por otra parte muy significativa que marca su paulatina sustitución por los llamados barracones fijos, "locales de relativo lujo" (10), cuya evolución y estudio documentado en lo concerniente a materiales empleados en su construcción, provisionalidad, normas de seguridad que se les exigían para su funcionamiento, planta, dimensiones, aforo, precios, sesiones, publicidad que utilizaban para atraer al público, aspectos urbanísticos y de ornato es el objeto de este artículo (11).

Materiales

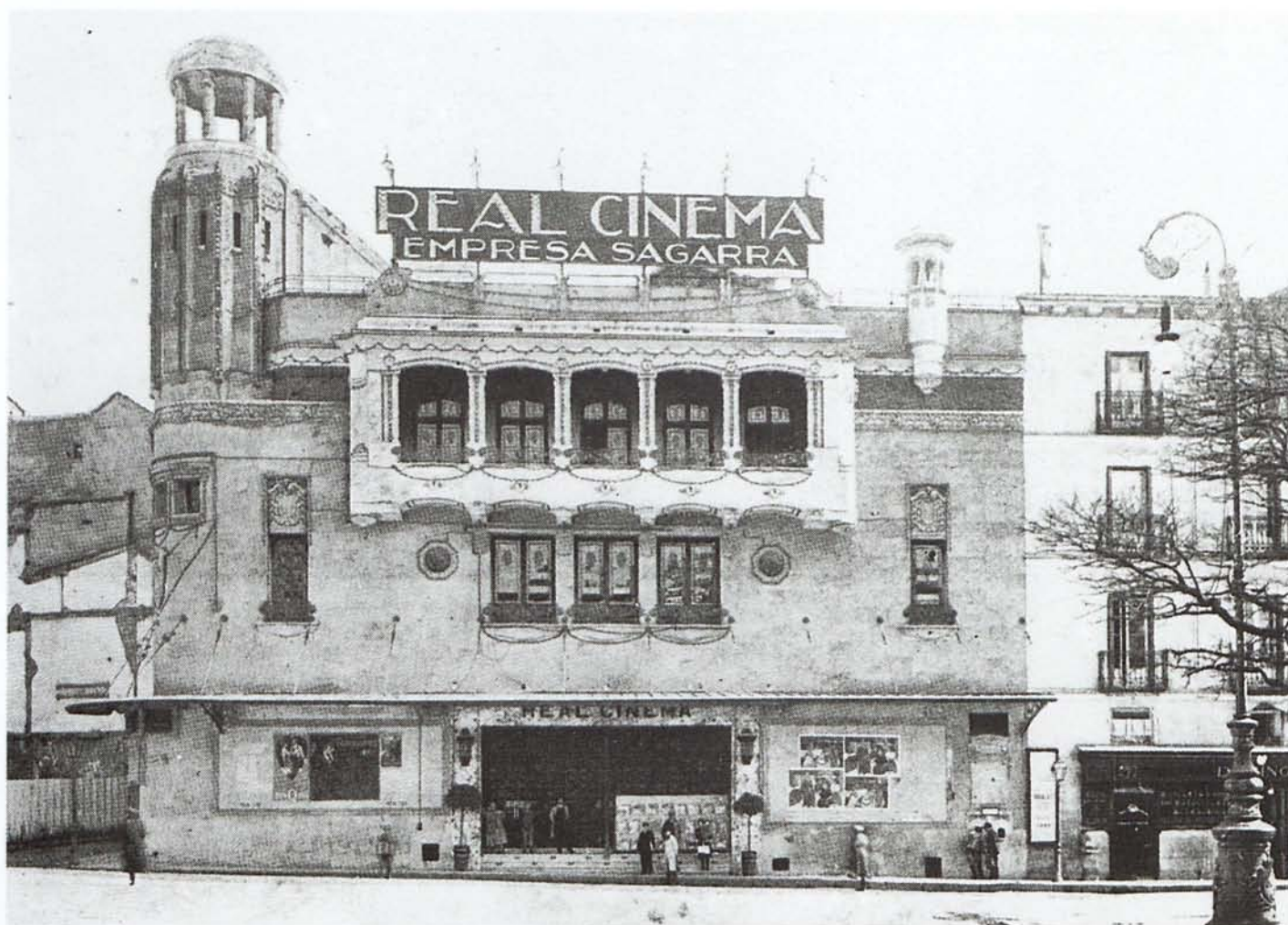
El 26 de julio de 1902, Crisanto García del Barrio y Rodríguez solicitaba al Ayuntamiento la licencia de construcción de un cinematógrafo en el número 11 de la calle de San Bernardo, con vuelta al número 2 de la (ya desaparecida) Flor Baja. Este pabellón—"destinado a exhibición de vistas por medio de proyecciones cinematográficas"—se construiría, según la *Memoria* firmada por el arquitecto Manuel Pardo, el 12 de septiembre, con tablonos y un toldo impermeable como cubierta (12). Seis meses después, Félix María Gómez Almansa solicitaba licencia para construir "un pabellón de madera y lonas en el solar, número 14 de la calle del Barquillo" (13), que no llegó a construirse. Sí se construyó, en cambio, el Pabellón Universal de Proyecciones, en la calle de Atocha, obra del arquitecto Luciano Delage Villegas, con armadura de madera y tela impermeable para evitar que la lluvia entrase dentro del local (14). Este cinematógrafo podía desmontarse y ser cómodamente trasladado de un lugar a otro, según advierte el arquitecto en la *Memoria*. Hasta 1906, la madera y las lonas fueron los materiales usuales como se advierte por los casos citados y por la *Memoria* firmada el 13 de junio de 1905 por el arquitecto Mauricio Calvo para construir un cinematógrafo en el número 3 de la plaza de Lavapiés: "La construcción adoptada —indica— será la corriente, sin más diferencia que todas las maderas y la tela



Cinematógrafo Metropolitan Cinemaway ("Cinematour Express"). 1909. (Alzado.)



Realización del proyecto anterior.



T. Anasagasti. *Real Cinema*. 1918.

que sirve de forro interior irán pintadas con arbestina (pintura incombustible)" (15).

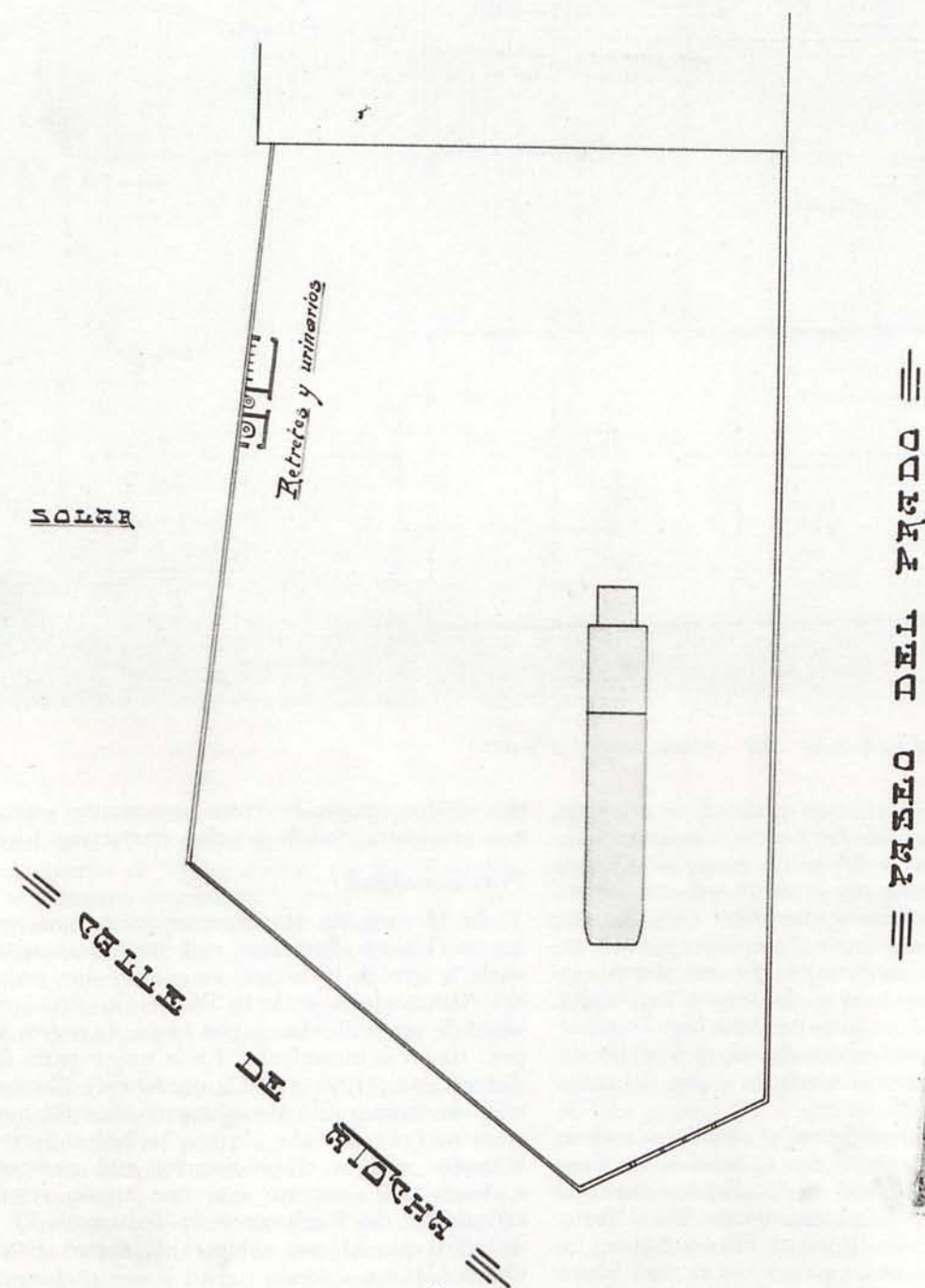
En 1906 se advierte un ligero cambio en los materiales utilizados y se inicia un camino nuevo, cuyo resultado es la construcción de cinematógrafos más sólidos y mejor equipados, aunque todavía con carácter provisional. En esta fecha, el arquitecto Eladio Laredo, a quien se le encarga la construcción de un cinematógrafo en el 14 duplicado de la calle del Barquillo, señala en su *Memoria*, de 4 de diciembre, que los cinematógrafos "son construcciones muy modernas y casi todos los existentes son barracones de madera con carácter provisional" (16). En el que él va a construir se utilizará el ladrillo y la teja. La fachada, igualmente de ladrillo y yeserías, llevará adornos de cinc y se pintará de tonos claros. El piso de la sala y el vestíbulo irán entarimados y empapelados. Todavía en los años siguientes, y posiblemente hasta 1913 como luego veremos, se siguen construyendo en Madrid cinematógrafos en los que la madera es el material principal. El 6 de agosto de 1908, José de Gracia y Martín, director gerente de la Sociedad Anónima Cineflujo, solicitaba licencia de apertura de un Parque de Espectáculos que dicha Sociedad poseía en la plaza de Cánovas del Castillo, donde hoy se levanta el Hotel Palace. Este parque estaba formado por un *skating rink* (patinadero), un bar y un cinematógrafo al aire libre, junto con servicios de restaurante, teatro, un lugar destinado a recreo de la infancia, Hélice Naval y Gruta Mágica. El Cineflujo,

propriadamente dicho, era un procedimiento de navegación simulada, invención de dicha Compañía Anónima, y constaba de embarcadero, barco, desembarcadero, túnel oscuro, caseta de proyecciones y un estanque. El arquitecto municipal José Monasterio informaba el 15 de junio que se debía obligar al solicitante a que "se adopten las mismas precauciones que las exigidas a los cinematógrafos en general", y añadía en una de las cláusulas de su informe que "toda la madera de armar, entarimados, telas, etc., se impregnaran con preparados ignífugos, silicato de sosa, sulfato de cinc o cualquier otro que dé el mismo resultado, extremo que deberá comprobarse por el jefe del Laboratorio Municipal antes de abrirse al público" (17).

En 1912 Ramón Laredo proyectaba el Salón Bohemia para el número 42 de la calle de la Montera. Este cinematógrafo se hubiese construido con armadura de madera y cubierta de cartón piedra embreado. La fachada principal hubiese sido igualmente de madera y las paredes laterales y el interior iban a ir forradas con una chapa de palastro, el vestíbulo entarimado y el pavimento de las localidades de general de baldosín y las de preferencia de suelo entarimado (18), materiales que, como puede verse, mejoran las simples maderas y lonas de los primeros locales.

No obstante, en fecha tan avanzada se siguen construyendo barracones como los de los primeros años. Así, la Junta Consultiva de Teatros, en su dictamen de 16 de junio de 1913 informa que el cinematógrafo que doña

== PLANTA DE EMPLAZAMIENTO ==

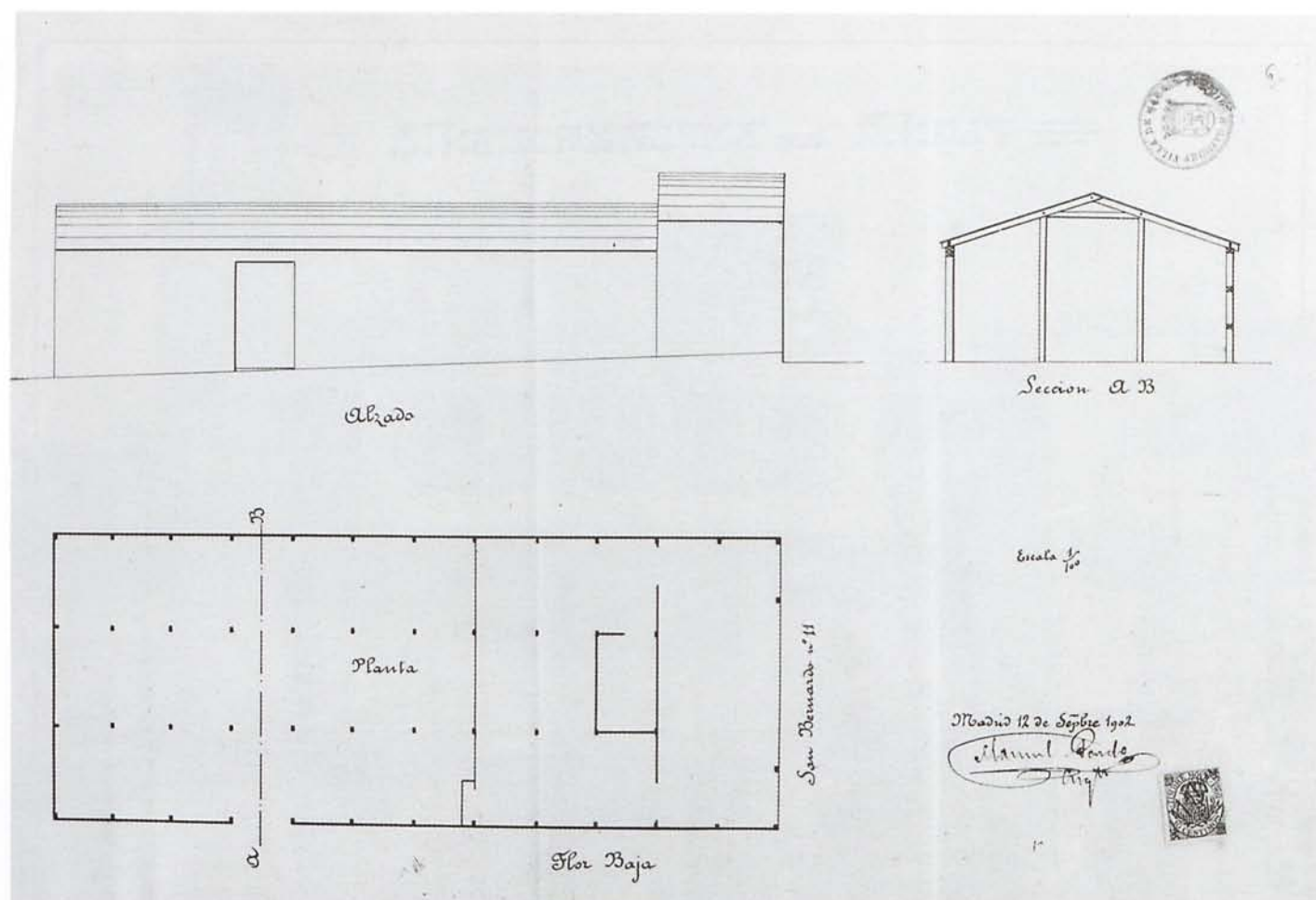


MADRID 10 DE OCTUBRE DE 1916

EL ARQUITECTO

Enrique Pfitz y López

E. Pfitz y López. Wagon cinematográfico. 1916. (Plano de emplazamiento.)



M. Pardo. *Cinematógrafo Franco-Español*. 1902. (Alzado, sección y planta.)

Lucía Borrero quiere construir —en realidad, se trata de un traslado— en la Glorieta de los Cuatro Caminos es de los “de madera con cubiertas del mismo material y lonas, de los llamados a desaparecer por el riesgo que estas construcciones representan en caso de incendio” (19). En ese mismo año, y en el mismo lugar, hay documentado un proyecto que demuestra que también por ese tiempo ya se empezaban a construir locales de mayor resistencia y lujo. Concretamente, el 7 de julio de 1913 Juan Sánchez Mera solicitaba construir un cinematógrafo y varietés en el que el entramado, paramentos verticales y piso del pabellón iban a ser de hierro (20).

De sistema mixto puede calificarse el singular y curioso Wagon-Cinema, que se inauguró con el nombre de Tren Cine Atocha, en 1916, en la calle de Atocha, con vuelta al Paseo del Prado, en una zona denominada Polo Norte, y construido por el arquitecto Enrique Pfitz y López. La parte destinada al público iba montada sobre una plataforma de madera, sujeta a una armadura metálica a la que se le imprimía un movimiento semejante al de los trenes. El segundo cuerpo de que constaba, el destinado a cabina, estaba formado por una “ligera armadura de hierro cubierta de lona” (21).

Ya hemos visto como en 1913, la Junta Consultiva de Teatros dictamina que este tipo de cinematógrafos —los barracones— están llamados a desaparecer, por causa de la peligrosidad que presentaban sus endeble armaduras y cómo ese mismo año, Juan Sánchez Mera solicitaba la construcción de uno en el que se empleaba el hierro.

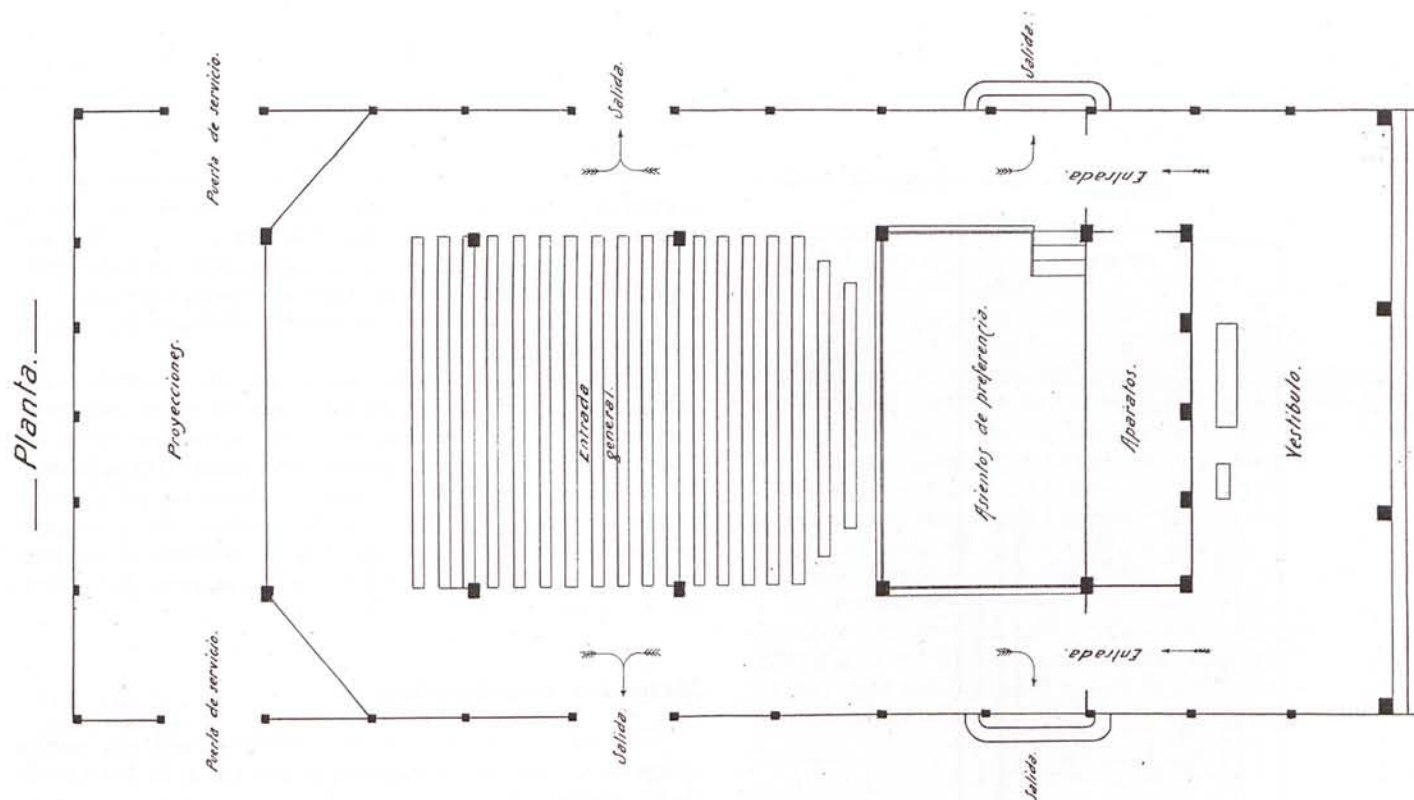
Materiales tan precarios como la madera, las lonas o los cartones embreados dejarán paso paulatinamente a locales

más sólidos, contruidos como permanentes y estables frente a la provisionalidad de aquellos barracones fijos (22).

Provisionalidad

La mayoría de estos cinematógrafos tuvieron, como ya hemos visto en algún caso, carácter provisional, debido, en parte, a que se instalaban en solares que eran propiedad del Ayuntamiento o de la Diputación Provincial, susceptibles de ser edificados y, por tanto, de mayor rentabilidad para las arcas municipales. En la mayor parte de los expedientes, entre 1900 y 1915, queda muy claro que el permiso de construcción y explotación de estas nuevas industrias no crea derecho alguno “sobre el terreno que va a ocupar y (que el propietario) esté siempre dispuesto a desalojarlo”, aspecto éste que estaba regulado en el artículo 6.º del Reglamento de Teatros de 27 de octubre de 1885, por el que entonces se regían estas construcciones (23).

La licencia que se concede a don Crisanto García del Barrio para la apertura del cinematógrafo que solicita en 1902 es con carácter provisional (24). Más explícito es el informe del arquitecto municipal, relativo al proyecto de pabellón que deseaba instalar Félix María Gómez Almansa en la calle del Barquillo: “el interesado —informaba el arquitecto— se compromete a hacer desaparecer el pabellón de que se trata tan pronto como la autoridad se lo ordene por cualquier causa, sin derecho a reclamar ni indemnización alguna por ningún concepto”, señalando más adelante en su informe que “la construcción se llevará a efecto con los materiales que se mencionan sin que adquiera carácter de permanencia definitiva” (25).



L. Delage Villegas. Pabellón Universal de Proyecciones. 1905. (Planta.)

La Comisión Permanente de la Junta Consultiva de Teatros dictamina el 29 de mayo de 1905, en relación con el Pabellón Universal de Proyecciones, que la "concesión de licencia se otorgará provisional", resolución que hace suya la Secretaría de Espectáculos al dirigirse de oficio al Alcalde Presidente (26). Igualmente se concede licencia de construcción y apertura con carácter provisional al cinematógrafo que se construye en el 14 duplicado de la calle del Barquillo, donde luego se levantó el teatro Infanta Isabel (27).

Las autoridades propiciaban que estos locales fuesen provisionales, pero también los propietarios tenían conciencia de que la situación no podía ser de otra forma, dado los intereses "urbanísticos" que había en juego. Significativo a este respecto es el juicio del ingeniero director técnico del Cinefluo, quien afirma que "no obstante lo provisional de la instalación, tendrán el mismo carácter (de solidez y seguridad) que si fueran permanentes, procurando hacerlas desmontables", juicio que queda ratificado en la minuta de la licencia de apertura de 10 de agosto de 1908 (28).

Provisionales fueron también el Salón Luminoso y el Wagon-Cinema, al cual se le concede licencia provisional "por tiempo de cinco meses a partir de 12 de diciembre de 1916" (29).

Seguridad

La concesión de la licencia de construcción y de apertura dependía, al menos en teoría, de si se habían cumplido todos y cada uno de los requisitos de seguridad que se

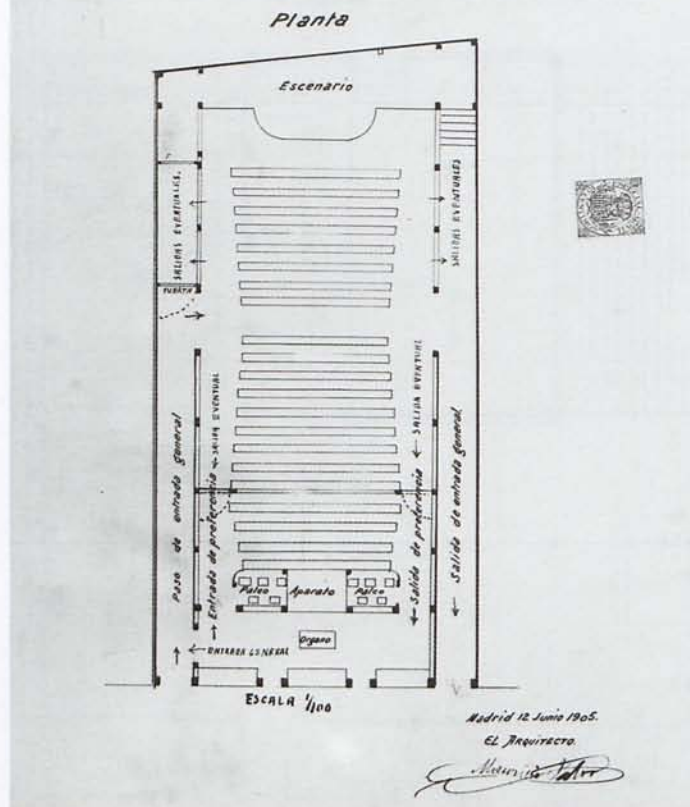
exigían a estas nuevas industrias, siendo el aislamiento de estos armados, la incombustibilidad de los materiales empleados, las puertas de acceso y salida y la cabina de proyecciones los principales argumentos que se tenían en cuenta a la hora de emitir informes favorables o desfavorables por los arquitectos municipales encargados de supervisar planos y memorias o por los técnicos que integraban la Comisión Permanente de la Junta Consultiva de Teatros.

Son estos últimos los que en su informe para la concesión de licencia del cinematógrafo Franco-Español dictaminan "que se disponga el cobertizo—término que nos da idea gráfica de la valoración que daban esos técnicos al aspecto físico de este cinematógrafo—de modo que resulte libre a todo lo largo del mismo un paso de 1,50 metros cuando menos, entre él y las medianerías o cerramientos de las fincas inmediatas" (30).

La denegación de licencia a Félix María Gómez Almansa para que construyese un pabellón cinematográfico en el número 14 duplicado de la calle del Barquillo, se debió sin duda al informe emitido por dicha Comisión, la cual, en relación con este aspecto del aislamiento, opinó que "en cuanto al solar donde tratan de establecer el espectáculo se encuentra rodeado por medianerías de gran altura y no deben olvidarse las dolorosas advertencias de incendios ocurridos en instalaciones semejantes y que han causado multitud de víctimas, sin que sea humanamente posible asegurar ni garantizar que no ha de suceder ningún accidente, aun cuando se adopten las mayores precauciones" (31).

Para no incurrir en tal "defecto", Bonifacio Mas y Bonache se ve obligado a presentar un documento junto a su

PROYECTO DE CINEMATOGRAFO
que se solicita en el solar n.º 3. de la
Plaza de Lavapiés.



M. Calvo. Proyecto de cinematógrafo. 1905. (Planta.)

solicitud por el que el arrendatario de las parcelas colindantes al terreno donde él quería establecer su cinematógrafo Pabellón Universal de Proyecciones, le autoriza a tomar una faja de 4.000 metros de terreno, lo que constituye un aumento considerable de espacio (32).

Sensibles a este problema y alertados sin duda por las negativas precedentes, los arquitectos se hacen eco de este aspecto. Así, por ejemplo, Mauricio Calvo en su *Memoria*, de 12 de junio de 1905, para la construcción de un cinematógrafo en la Plaza de Lavapiés, y Eladio Laredo en su proyecto para José María Romero y Zurbano en la calle del Barquillo (33).

El binomio aislamiento (seguridad)-concesión de licencia queda patente en el informe que emite el arquitecto municipal Luis Monasterio el 19 de agosto de 1914 del Cinematógrafo-Varietés, que solicitaba abrir Arturo Redondo en el 101 de la calle de Bravo Murillo, al señalar que "dada la poca importancia de la construcción y la gran extensión del solar [en el que está enclavado], el que suscribe no encuentra inconveniente en que se conceda la licencia de apertura que se solicita" (34).

Materiales incombustibles

Si el estar aislados de otras edificaciones era norma obligatoria para que se concediese por parte de las autoridades municipales la licencia de construcción y apertura de estos cinematógrafos, no menos importancia tuvo el que se exigiera, no sin cierta paradoja, que los materiales empleados fuesen tratados con sustancias incombustibles, pues los utilizados con mayor frecuencia fueron la madera y las lonas.

Por lo general, tanto en los informes de la Junta Consultiva de Teatros, como en los de los arquitectos municipales y los de los arquitectos particulares, que proyectan estos locales, se habla de líquidos ininflamables o sustancias ignífugas, citando tan solo en alguna ocasión productos como la arbestina, el silicato de sosa o el sulfato de cinc (35). Tan solo en el caso del Pabellón Universal de Proyecciones, nos enteramos por comparecencia del hermano del solicitante, Miguel Mas, a requerimiento del Teniente de Alcalde del distrito, que "las lonas con que están recubiertas las paredes son traídas del extranjero y fabricadas especialmente para esta clase de construcciones por lo cual reúnen las condiciones de seguridad que se pueden apetecer" (36), sin que se especifiquen cuáles son esas condiciones.

Puertas

Las puertas, lógicamente, constituyen también un capítulo importante en lo relativo a la seguridad de los cinematógrafos. El Franco-Español constaba de dos puertas a los costados, que servían de entrada al salón, aunque la Comisión Técnica citada entendía que en "la fachada a la calle de la Flor Baja debe practicarse un hueco más de puerta, con el fin de que la salida del público se verifique con rapidez y desahogo en un caso dado, previniendo desde luego que todas las puertas abran al exterior" (37). Dada la importancia de este tema, que debía estar muy presente en la conciencia del público, el dueño de este cinematógrafo inserta en el *ABC* de 9 de octubre de 1903 un anuncio que recoge este hecho (38).

En algunos expedientes se indica también reiteradamente que las puertas deberán abrir hacia afuera, pero es el número de las mismas lo que preocupa y en lo que insisten todos los técnicos.

El Pabellón Universal de Proyecciones tenía dos puertas de entrada y cuatro de salida, distribuidas a los costados, que no eran suficientes a juicio de la Comisión Permanente de la Junta Consultiva de Teatros que en informe de 29 de mayo dictamina que se “dispondrá, cuando menos, de seis puertas de salida para el público, o de cuatro para desalojar las localidades de entrada general y dos para las de preferencia”, decisión que no tuvo en cuenta el dueño del cinematógrafo (39).

La solución que adopta el arquitecto Mauricio Calvo para la barraca que pretende construir Enrique Crochet en la Plaza de Lavapiés es la de dejar “un paso ancho frente a las puertas de entrada y salida”, al mismo tiempo que dispone cuatro salidas eventuales próximas al escenario sin más cierre que unas cortinas (40), número exiguo, sin duda, si lo comparamos con las que proyectó Eladio Laredo para el pabellón de la calle del Barquillo, 14 duplicado, que contaba “para los casos de alarma o todos aquellos en que sea necesario desalojar el salón en poco tiempo con doce puertas que comunican con la galería y el vestíbulo con lo cual el problema de la viabilidad es perfecto” (41).

Ingenioso sistema de desalojo fue el ideado para el Salón Bohemia por su arquitecto Ramón Laredo, que no indica en la *Memoria* ni el número de puertas ni las específicas en planta, indicando solamente que “la mampara

que separa el vestíbulo del local, en donde se instalará el lienzo de proyecciones, será movable de dentro a fuera por medio de charnelas, quedando todo el frente del local como salida en un momento dado” (42).

Cabina de proyecciones

La cabina de proyecciones, en lo referente a normas y medidas de seguridad, ocupa un lugar preferente en las *Memorias* de los arquitectos y en los informes técnicos incluidos en los expedientes de licencia de construcción. En el informe de 29 de mayo de 1905 de la Junta Consultiva de Teatros en relación con el Pabellón Universal de Proyecciones, proyectado por el arquitecto Luciano Delage Villegas, se señala que “el aparato de proyecciones se colocará en una cabina construida con material incombustible y del lado opuesto a las salidas del público. Dicha cabina estará convenientemente ventilada por medio de una abertura practicada en el techo de la misma y protegida con una tela metálica de mallas finas. Entre el condensador y la película se dispondrá—continúan los técnicos—un pequeño depósito de agua (adicionada) de alumbre. Las películas se recogerán a medida que se vayan desarrollando en una caja metálica provista de la sola abertura necesaria para su paso” (43).



Público ante los primeros carteles de cine.

Guía práctica de Madrid y su provincia

OBRA LUXOSAMENTE IMPRESA E ILUSTRADA
CON FOTOGRAFÍAS DE

AMADOR, ARCO, COMPAÑY, GOÑI, IRIGOYEN y otros

CONTIENE ITINERARIOS, MONUMENTOS, AGRICULTURA,
INDUSTRIA, COMERCIO, TIPOS, COSTUMBRES, ALMANAQUE, HORAS DE SALIDA
Y LLEGADA DE LOS TRENES, PRECIO DE LOS BILLETES, COCHES, TELEGRAFOS,
TELÉFONOS, CAMPAÑAS, TRANVÍAS, EQUIVALENCIAS DE MONEDAS EXTRANJERAS A ESPAÑOLAS
ADVERTENCIAS ÚTILES, RELACIÓN DE LOS EDIFICIOS NOTABLES, CENTROS OFICIALES,
RELIGIOSOS, ARTÍSTICOS Y DOCENTES; SITUACIÓN GEOGRÁFICA, DATOS HISTÓRICOS,
ASPECTO DE LAS POBLACIONES, CARÁCTER DE SUS HABITANTES, CULTURA
Y TODO CUANTO NOTABLE HAY EN LA PROVINCIA

58774

Administración GUÍAS ARCO: Don Ramón de la Cruz, 13, MADRID

PRECIO: 1,50 PESETAS



MADRID

AMBROSIO PÉREZ Y COMPAÑÍA, IMPRESORES
Plazuela, 16.—Teléfono 1.950.
1907

Espectáculos públicos

Cinematógrafo *Petit Palais*: calle del Barquillo.

- de la Latina: calle de Toledo.
- *Ena Victoria*: calle del Pez.
- Coliseo Imperial: Concepción Jerónima.
- Salón Atocha: Atocha, 60.
- Atocha, 60.
- Puerta de Atocha.
- Alcalá, 105.
- Plaza del Callao.
- Rosales.
- Franco-Español: Duque de Alba, 4.
- Internacional: Encomienda, 16.
- Fuencarral, 125.

Hipódromo: paseo de la Castellana.

Ideal Polistilo: calle de Villanueva.

Panorama Imperial: San Bernardo.

Plaza de Toros: Plaza de Toros.

Recreo Argüelles, cinematógrafo: Ferraz, 22 duplicado; Buen Su-

ceso, 19, y Rosales, 24.

Salón de Concursos de Montano: San Bernardino, 3.

— de Variedades: Atocha, 68.

— Zorrilla: Reina, 8.

Teatro Apolo: Alcalá, 49 duplicado.

— Barbieri: Primavera, 7.

— y Circo de Price: plaza del Rey, 7.

— de la Comedia: Príncipe, 14.

— Cómico: Mariana Pineda, 10, y callejón de Preciados, 3.

— Eslava: pasadizo de San Ginés, 3.

— Español: Príncipe, 29 y 31, y Echegaray, 26.

— de Lara: Corredora Baja de San Pablo, 15 y 17.

— (Gran): Marqués de la Ensenada, 8.

— Martín: Santa Brígida, 3.

— Novedades: Toledo, 80.

— de la Princesa: Tamayo, 4.

— Real: Carlos III, 2, y plaza de Oriente, 5.

— Romea: Carretas, 14.

— de la Zarzuela, Jovellanos, 4 y 6.

Tiro de pichón: Casa de Campo.

— Viuda de Mariano Sánchez: Camino Bajo de Vi-

cálvaro, 1.

— Nacional de Madrid: Moncloa.

Era preceptivo que en la cabina hubiese dos operadores, uno de ellos encargado únicamente de arrollar las películas. Lógicamente estaba prohibidísimo fumar dentro. Dado que este era el lugar más peligroso de los cinematógrafos y quizá el punto por donde se iniciaban los catastróficos incendios de que tenemos noticias, se exigió que el cuarto destinado al aparato se forrara de chapa de hierro (44).

Ejemplar en cuanto a normativa de este género son las normas que dicta José Monasterio en su informe de 15 de junio de 1908, relativas al Cineflujo (45).

Dimensiones. Aforo. Distribución. Precios y sesiones

Estos cinematógrafos eran, por lo general, de una sola planta. Constaban de un vestíbulo donde iba un órgano y uno o varios despachos de billetes—la “taquilla”—, con una o más puertas de acceso al interior; en algunos casos este vestíbulo iba precedido de una sala de espera. En el interior, el espacio destinado a las localidades de preferencia y el destinado a las de general, se distinguían con claridad. La parte destinada a preferencia iban generalmente elevada unos centímetros, lo que permitía, lógicamente, mejor visibilidad. Al fondo, el escenario y la pantalla. La cabina de proyecciones, siguiendo el eje longitudinal

de la planta, se colocaba a continuación del vestíbulo, aunque en algunos casos varía, situándose al fondo. El local tenía sus entradas diferenciadas; salvo excepciones, a preferencia se entraba a través del vestíbulo y a general por puertas laterales.

Este esquema muestra ya cierta autonomía en la organización del espacio. Sin embargo, nos encontramos con algunos casos, aun en fecha tardía, de cinematógrafos que, como el Salón Luminoso, muestran en su planta una clara dependencia con locales teatrales (45 bis).

El Franco-Español, construido por Manuel Pardo en 1902, medía 9,50 metros de línea por la calle de San Bernardo y 24 metros por la de la Flor Baja y 4,25 metros de alto. Tenía un vestíbulo de 9,20 por 4 metros con dos puertas a los costados, un espacio para el aparato de proyecciones e inmediatamente delante otro de 8 metros para la entrada general con una puerta de salida a la calle de la Flor Baja (46).

330 metros cuadrados hubiese ocupado el cinematógrafo proyectado por el arquitecto Gabriel José Aguado en 1903 en la calle del Barquillo para Félix María Gómez Almansa, a quien le fue denegada la licencia el 9 de mayo de 1903.

Del Pabellón Universal de Proyecciones, obra de Luciano Delage Villegas, no se indica en la *Memoria* del arquitecto ni su superficie ni su aforo, aunque la distribu-

ción si la conocemos gracias a los planos y cuyo esquema coincide con el que ya hemos señalado, prototipo de lo que, con acierto, se ha denominado barracones fijos (47).

Por la *Memoria* de Mauricio Calvo, firmada el 12 de junio de 1905, para la construcción de un cinematógrafo en el número 3 de la popular Plaza de Lavapiés, conocemos algunos datos más sobre la distribución de otros elementos esenciales a los cinematógrafos. En el vestíbulo se colocaba un órgano (48), cuya función veremos después, y una mesa para el despacho de billetes. Tanto el primero como el espacio reservado a la localidad de preferencia iban algunos centímetros más elevados que la rasante de la calle (45 centímetros, en este caso) y con algo de desnivel la última con el objeto de buscar la adecuada curva óptica. Al fondo podía quedar un espacio libre hasta la medianería del testero en el que se situaba un pequeño escenario, colocando entre éste y las localidades de preferencia, la localidad de general. A veces el frente del solar servía de salida de "urgencia" (49). La solución de elevar algunos centímetros más la entrada de preferencia, dándole así mayor categoría, fue adoptada también para el Pabellón Universal de Proyecciones.

Algunos de estos elementos tomaban por reclamo o categoría del local mayor relevancia según la calle o barrio donde se construyese. Por ejemplo, en la calle del Barquillo, arteria principal e importante de la Villa en estos años, el vestíbulo del cinematógrafo que Eladio Laredo proyectó en 1906 tenía 11,10 metros de ancho por 8 metros de profundidad. Este comunicaba directamente con las localidades de preferencia por medio de dos puertas, mientras que el acceso a las localidades de general se hacía lateralmente. La entrada general tenía 11 por 10,90 metros y la de preferencia 10,85 por 10,90 metros, ocupando 11,99 metros cuadrados y 11,82 respectivamente, con un aforo de 280 localidades para la preferencia y 270 la general. El pequeño escenario con que contaba medía 5 por 4 metros y el cuarto destinado a cabina de proyecciones 2 por 1,50. Los despachos de billetes eran dos cuartos de 2 por 1,50 metros (50).

La capacidad del Salón Bohemia estaba proyectada para 342 espectadores (144 de preferencia y 198 en general), doscientos ocho menos que el anterior, lo que demuestra la importancia de aquél y la modestia de éste último, situado en una calle de menor importancia. Su solicitante, José Alejandro Cazorla exponía en la solicitud de licencia de construcción de 13 de febrero de 1912 que "dicho cinematógrafo se destinará a dar espectáculos públicos" y dividía el local en los dos tipos de localidades que ya hemos visto en los otros, al precio de 0,40 pesetas las de preferencia y 0,25 la general. Se ofrecían varias "secciones" (sesiones), una continua, a partir de las 5 de la tarde hasta las 10 y media de la noche, y otra especial desde las 11 de la noche hasta las 12,15 (51).

Más modesto en cuanto a aforo fue el Wagon-Cinema "con capacidad suficiente para acomodar cincuenta y seis espectadores en 28 bancos colocados en dos series", según la *Memoria* de 10 de septiembre de 1916 del arquitecto Enrique Pfitz y López; este wagon cinematográfico ocupaba una planta de 53 metros cuadrados. Su forma era la de un wagon de ferrocarril moderno, formado por tres cuerpos, el primero de los cuales se dividía en dos partes, vestíbulo y sala propiamente dicha (52).

Publicidad

Además de la publicidad inserta en anuncios de prensa periódica, fuente de datos de enorme interés para conocer

LO RAT PENAT TEATRO

Á LOS MADRILEÑOS

La nueva Empresa de este hermoso y elegante Teatro Lo Rat Penat va a ofrecer, dentro de breves días, á la clásica barriada del Avapiés y á todo el público madrileño, un espectáculo atrayente y fino, absolutamente desconocido hasta hoy en España entera.

Lo Rat Penat aspira á ser vuestro Teatro familiar, el Teatro preferido y único de los simpáticos y honrados barrios bajos, el querido de las saladisimas y retrecheras manolas, que en ellos lucen sus encantos y los hechizos de sus ojos; el Teatro más apreciado cuanto más merecedor se acredite del favor de todos.

Consecuente la nueva Empresa con este su preferente deseo, quiere consagrarse por completo á proporcionaros ratos de solaz y divertimento; quiere alejaros las penas, y, á este fin, no omitirá sacrificio alguno y procurará presentaros espectáculos variadísimos, cultos y recreativos, que os permitan concurrir en familia, todas las noches, á vuestro Teatro Lo Rat Penat.

El espectáculo á que arriba nos referimos, y con el que inauguraremos nuestras funciones, será el

Beliograf - Americano

que consiste en presentar el CINEMA-REALISTA, con una gran orquesta, voces, palabras, ruidos, etc., igual que si fuese la figura viva, cual si se tratase realmente de una zarzuela ó comedia. La ilusión es perfecta.

Una de las escenas animadas que ha de llamar poderosamente la atención, por lo emocionante y verídico de su asunto, será

Las Hijas del Peón Caminero

que se estrenará en los primeros días sucesivos á la inauguración.

Esta, que se verificará el próximo viernes, día 10 del corriente, á las seis de la tarde, será un acontecimiento artístico de gran resonancia en todo Madrid, pues en vista de la novedad y atracción de nuestro espectáculo, la demanda de localidades que continuamente se nos hace es verdaderamente enorme.

Lo cual que no extrañará á nadie, si se tiene en cuenta los precios, sumamente económicos, á beneficio de nuestro cariñoso público, que serán:

Butaca con entrada. 25 céntimos.

Asientos de grada. . 15 „

Entradas de paseo. . 10 „

Esto, en SECCIÓN CONTINUA, es decir, que el espectador puede pasar toda la noche en el Teatro por ¡10 céntimos!

Esta sección continua regirá todos los días laborables, excepto los sábados, domingos y festivos, que se dividirá el espectáculo en secciones.

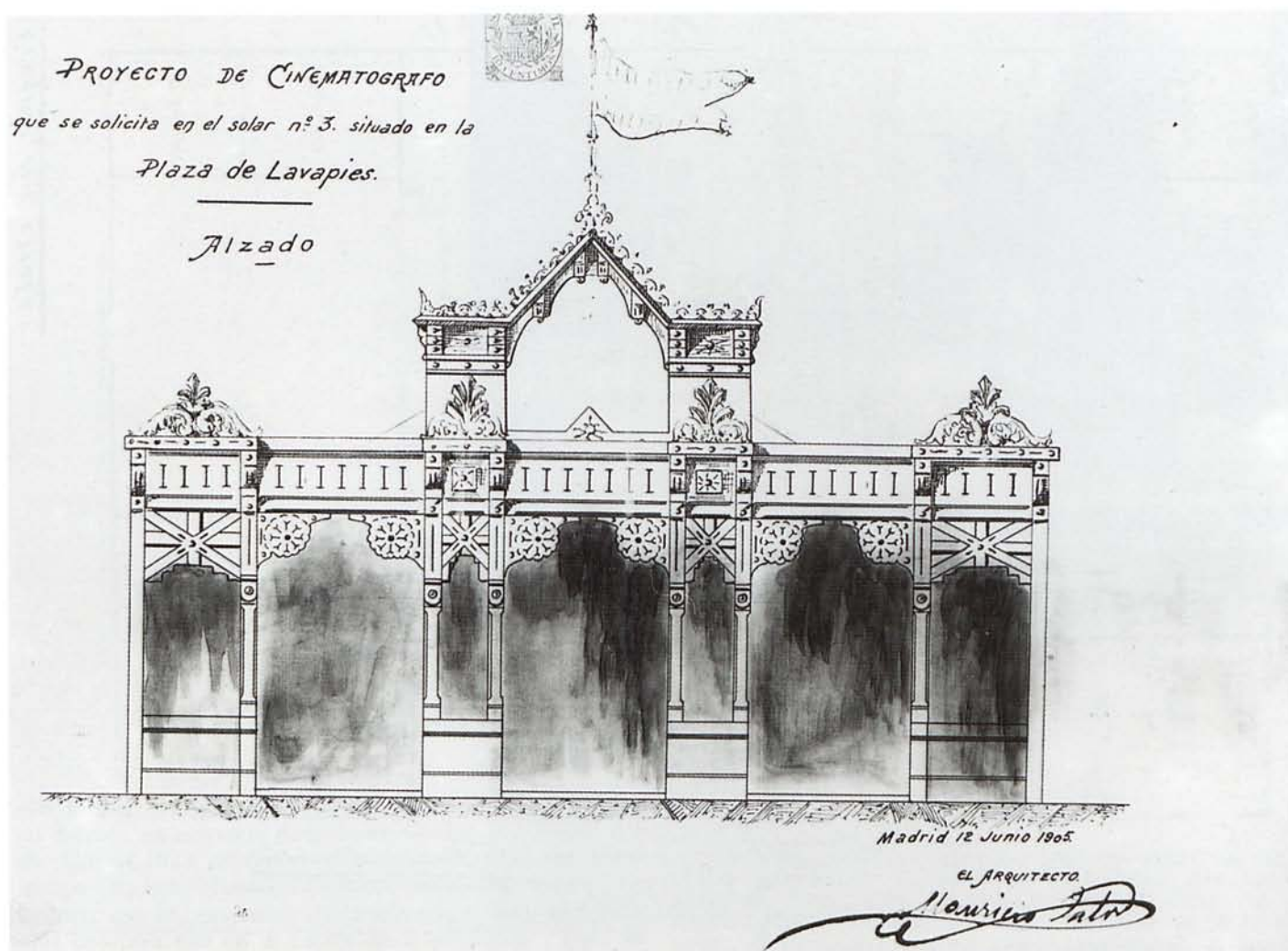
Esperando que los simpáticos madrileños verán por sus propios ojos la efectividad absoluta de nuestros ofrecimientos y propósitos, sólo nos resta recomendarlos á ellos afectuosamente.

La Empresa.

Imprenta Ducaudal, plaza Isabel III, 8



El Rey Alfonso XIII durante un "rodaje". 1915.



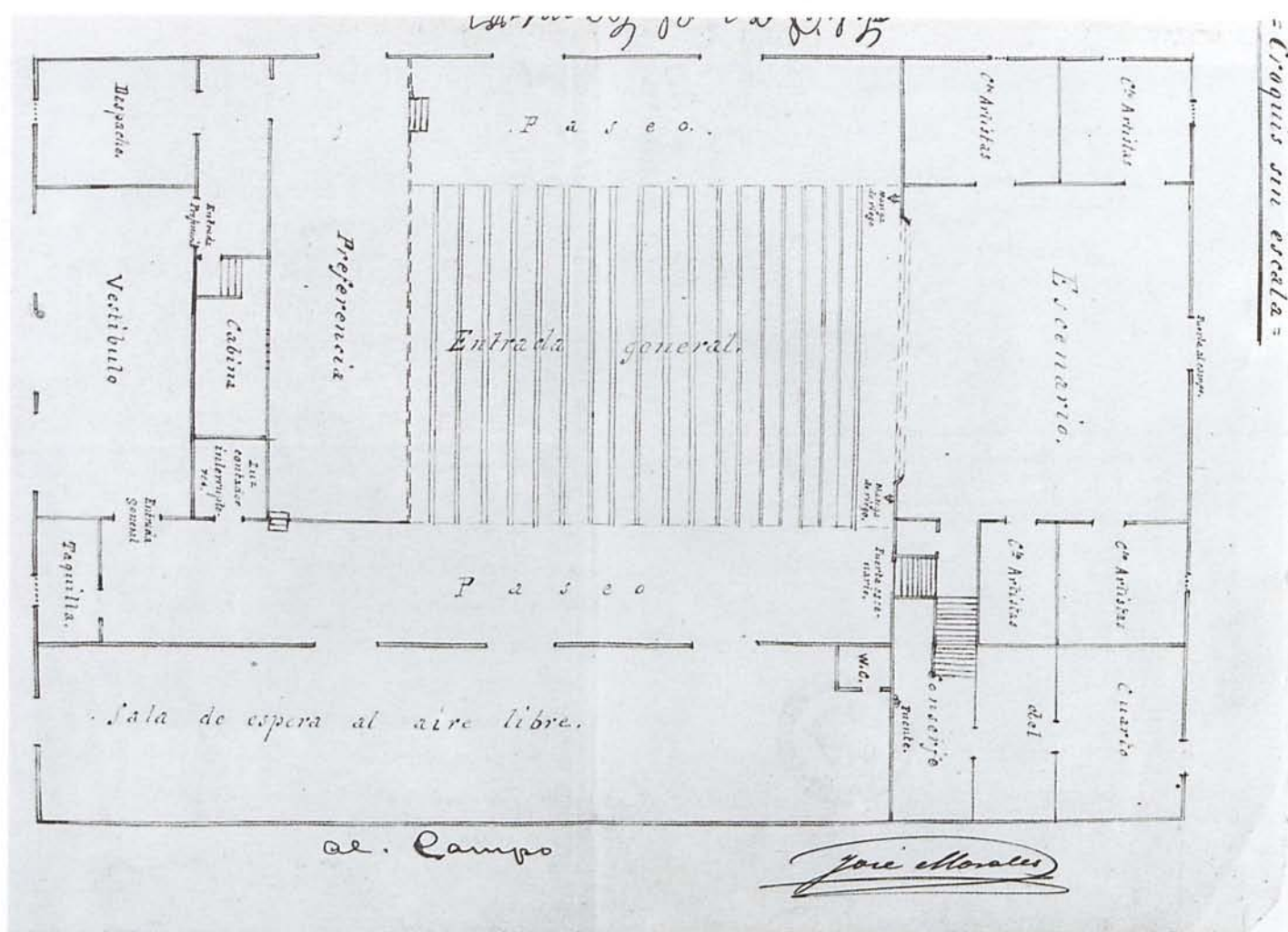
M. Calvo. Proyecto de cinematógrafo. 1905. (Alzado.)

el desarrollo y la evolución de este nuevo espectáculo (53), los carteles anunciadores en las calles, como el que se ve en la fotografía que publicamos (54), las guías turísticas (55), los cinematógrafos se daban a conocer y atraían al público fundamentalmente por métodos directos, callejeros y feriales, utilizando a la entrada voceros que gritaban el clásico ¡Caballeros por aquí se entra! o “músicas” de todo tipo que no pocos problemas debieron de causar a los vecinos colindantes, a tenor de lo que se dice en los informes de los expedientes por parte de las autoridades municipales.

En uno de los informes de 5 de agosto de 1902 para la instalación del Franco-Español se advierte que dicha instalación se ha de autorizar teniendo en cuenta que no se produzcan molestias al vecindario “con la música que [se] emplee como medio de llamar la atención al público”. La Junta Consultiva de Teatros en su dictamen de 29 de septiembre, abunda en este sentido, oponiéndose a la construcción de estos barracones, postura que mantuvo desde el inicio de su aparición, aduciendo entre otras causas, el que “para atraer gente se valen de instrumentos o cajas de música que molestan al vecindario” (56). Más explícito fue

el arquitecto encargado de informar del proyecto de pabellón para el número 14 de la calle del Barquillo, quien señalaba el 1 de abril de 1903 que “se prohibirá en absoluto el uso de organillos, campanas, sonajas, tambores o cualquier otra señal para anunciar el espectáculo, ni sus comienzos y terminaciones, y en general cualquier ruido que pueda molestar al vecindario” (57), lo que nos da idea, gracias a este pequeño “catálogo instrumental” del ambiente ferial que debía darse a diario en los alrededores de estas instalaciones.

Con relación a este tema, es de sumo interés la solicitud que Bonifacio Mas dirige al Alcalde Presidente el 8 de enero de 1906, pues sus argumentos, en tanto que propietario del cinematógrafo el Pabellón Universal de Proyecciones, son un alegato en favor de lo que él considera esta “moderna industria que proporciona honesta, agradable y económica distracción al público de todas clases”. Aduce que las composiciones musicales interpretadas en los órganos son “parte muy principal y casi integrante de los espectáculos” (58). Preveyendo la negativa de las autoridades y para que su solicitud no cayese en saco roto, la acompaña de una serie de firmas de vecinos que están conformes con el funcionamiento del órgano.



J. Morales. Cinematógrafo Salón Luminoso. 1913. (Planta.)

Semejante procedimiento—el de presentar firmas de vecinos que están a favor de estos espectáculos y de su moralidad—lo utiliza también Crisanto García del Barrio al solicitar la licencia de construcción del cinematógrafo Franco-Español.

Aspectos urbanísticos y de ornato

Ya hemos señalado que estos primeros cinematógrafos se instalaron en terrenos propiedad del Ayuntamiento o solares de la Diputación, y que este hecho causaba recelos a los técnicos municipales. A ello hay que sumar que tampoco éstos veían con buenos ojos ni las características arquitectónicas de estos barracones ni la ornamentación de los mismos, en franco contraste, ciertamente, con algunos edificios y zonas de la ciudad.

Refiriéndose al Franco-Español, los vocales de la Junta Consultiva de Teatros, Simeón Avalos y José Urioste y Velada en su informe de 29 de septiembre de 1902 señalan que “la Comisión profesa el criterio de que en solares de zonas urbanizadas del casco de la población no deben consentirse esos barracones que nada favorecen al ornato público” (59), juicio que ratifican el 4 de mayo del año siguiente cuando tienen que informar del proyecto de cinematógrafo en el número 14 de la calle del Barquillo (60).

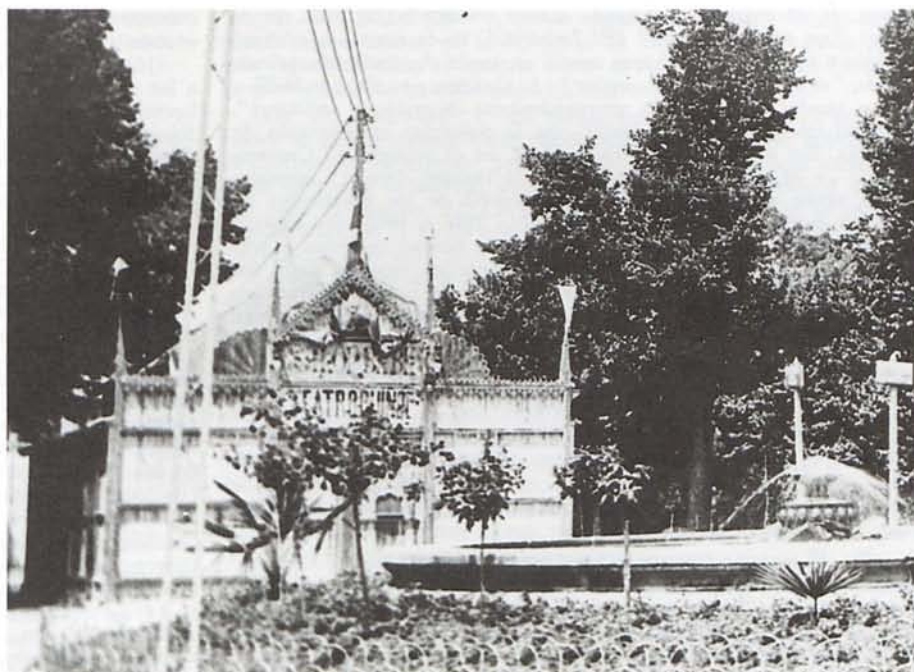
Es más explícito, sin embargo, el arquitecto municipal que informa el 1 de abril de 1903 de este proyecto, quien expresa, como ya ha hecho en otras ocasiones, que “este género de construcciones retardan la edificación de solares

que proporcionan renta no despreciable a sus dueños sin coste ni desembolso alguno, antes bien suelen quedar en su beneficio los armados que se improvisan, pero como no es menos cierto que existen en distintos puntos de la población construcciones de este y otro género con diversos destinos, si V. E. atiende a esta circunstancia podrá conceder la licencia solicitada” y añade, más adelante, que “el pabellón se pintará al óleo de colores que no desentonen del ornato” (61).

El 17 de abril de 1905, José Urioste y Velada, en calidad de arquitecto municipal de la 4.ª Sección, ratifica su opinión contraria a la instalación de cinematógrafos como el Pabellón Universal de Proyecciones, que a juicio suyo “convierten en ferias solares del centro de la Capital, y que en algún sitio han producido grandes desgracias motivando Ordenanzas restrictivas y especiales” (62).

La Comisión Permanente de la Junta Consultiva de Teatros pensaba que la proliferación de cinematógrafos que se estaban construyendo en Madrid “en tan gran número que se encuentran a cada paso” en torno a estos años, representaba un abuso que había que atajar (63).

Caso interesante, por tratarse de un cinematógrafo “periférico”, de menor entidad, aunque sí significativo para conocer la implantación del cinematógrafo entre las clases populares, es el del Salón Luminoso, cuyo expediente arroja luz, además de sobre estos aspectos, sobre un tipo de conflicto que debió ser frecuente entre los empresarios teatrales y cinematográficos, conflicto particular que se sumaba a la ya tensa polémica entre autoridades municipales y empresarios. La propietaria de este modesto cinematógrafo, al que



Salón Babel (Teatro Guignol), en el Retiro.

ella misma define como "movible", aduce, con lógica, en su defensa en instancia dirigida al Alcalde Presidente el 7 de julio de 1913, que en el ensanche de Madrid, en "pleno campo" las autoridades municipales deben tener mayor "tolerancia con las pequeñas explotaciones, que no tienen la vida próspera que en el centro de la población", pues su cinematógrafo, construido "ha tiempo por mi hijo Evaristo San Miguel", como el del Recreo del Boulevard, el de las Ventas, [el de la] calle de Alcalá, el Franco-Español y "otros situados en sitios análogos fue permitido sin que reuniese las condiciones de un elegante teatro o Salón del Centro..." (64).

En este mismo expediente se incluye la solicitud de construcción de un pabellón para cinematógrafo y varietés, proyecto del arquitecto Victoriano Ortiz Fernández, en la misma Glorieta de los Cuatro Caminos, donde Lucía Borrero quería trasladar su Salón Luminoso. Solicitaba la licencia de construcción Juan Sánchez Mera el 7 de julio de 1913 y es el único caso que conozco en el que la tan citada Comisión emite una opinión favorable a su construcción, pese a que la licencia fue denegada y recurrida por el solicitante: "no sería equitativo ni justo ni respondería ciertamente a los principios tutelares en que las leyes municipales se informan, conceder la licencia de que se trata, a sabiendas de que en plazo breve, *satisfaciendo una aspiración del vecindario en general* y sin tiempo para que el propietario pueda resarcirse de los gastos producidos, el Ayuntamiento necesita el terreno sobre el que la construcción se proyecta, para proceder a la apertura del Paseo de Ronda" (65).

Hilos de un mismo tapiz, todos estos aspectos, aunque presentados por separado, forman parte de la misma realidad. Somos conscientes de que quedan algunos más por tratar, de gran interés, como, por ejemplo, la relación, no siempre fácil, que tuvieron estos cinematógrafos con los otros espectáculos o, por aclaradora de entresijos, la siempre interesante legislación que regulaba su construcción y funcionamiento (66).

NOTAS

(1) Véase BARRENA, Clemente: *Varia Documental*, en Catálogo de la Exposición *El Cinematógrafo en Madrid, 1896-1960*. I, página 45, Museo Municipal, 1986. Juan Antonio Cabero, en su *Historia de la Cinematografía española, 1896-1948*, pp. 25-26, escribe: "El local donde surgió el primer cinematógrafo en España era bastante amplio, suficiente para iniciar el novel espectáculo del que no se sabía aún la trascendencia que pudiera tener." Sin embargo, Luis Gómez de Mesa, en un artículo titulado *Ayer, hoy y mañana (rápida hojeda al desarrollo del cine en la Villa y Corte*, publicado en el número 300 de la revista *Arte y Cinematografía*, en 1926, define esta sala como "de pequeñas dimensiones, pero decorada con gusto"; años después, este mismo autor, en el artículo *Madrid en el Cine*, publicado en el número 138 de la revista *VILLA DE MADRID*, 1973, p. 85, dice: "Promio quería un local en un lugar céntrico. Tuvo suerte al lograr uno en la Carrera de San Jerónimo, esquina a la calle de Ventura de la Vega. Acababa de desalquilarse la planta baja, en que había un elegante comercio de joyas. Era un salón amplio, con columnas." J. A. Cabero, en el artículo *Madrid desde sus primeras salas de proyección*, en el número citado de la revista *Arte y Cinematografía*, señala que tras el impacto de este éxito, los Jimeno empezaron "su explotación por las principales capitales de España, alquilando *habitaciones grandes* donde se improvisaban salas en las que se celebraban treinta o cuarenta exhibiciones diarias". Los subrayados son nuestros.

(2) Cf. CABERO, J. A., *op. cit.*, pp. 25-26. Conviene subrayar aquí que, de los elementos indicados, el denominado "patio de butacas", en tanto que espacio indiviso, se desdobló posteriormente en dos claramente diferenciados: preferencia y general.

(3) La sesión que recuerda Corpus Barga debió celebrarse el 22 de marzo de 1897, y está recogida en el citado libro de J. A. Cabero, p. 35. BARGA, Corpus: *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. 2. *Puerilidades burguesas*. Barcelona, Bruguera, 1985, p. 137, t. II. Quisiera subrayar, por su importancia, que ese "estremecimiento nuevo" del que nos habla el escritor, hay que ponerlo en relación con los espectáculos y diversiones que se conocían hasta entonces, con el avance y progresivo perfeccionamiento de la fotografía y el tremendo impacto que debió suponer para las gentes este nuevo invento, abriéndose así una carrera de conflictos, merecedora de un estudio específico, entre las otras diversiones y ésta del cinematógrafo.

(4) Los primeros madrileños que asistieron a esta primera representación fueron periodistas, para quienes M. Promio organizó una sesión especial días antes del estreno oficial. Como novedad, el cinematógrafo interesó a "muchas y distinguidas personas" (La

Epoca, 14 de mayo), "acudiendo mucho público" (*El País*, 15 de mayo), "un público selecto" (*El Imparcial*, 16 de mayo), e interés también a la Familia Real, que asistió en junio. Agotado este primer interés, "el cinematógrafo—según J. A. CABERO, *op. cit.*, pp. 36-37— vino a quedarse reducido a entretenimiento de niños y militares", situación que hay que relacionar con la posterior proliferación de barracas. Sin embargo, Mirtiliano Hoid, en el artículo *El Cinematógrafo en Madrid*, número citado de la revista *Arte y Cinematografía*, opina que "para la inmensa mayoría de los madrileños no tuvo [el cinematógrafo] durante los años 1896 a 1900 otro aspecto que el de pasatiempo de niños y criadas, en tiempo de ferias y verbenas". En lo concerniente a los empresarios, figuras como los Jimeno, que explotaban un local de figuras de cera, o Estanislao Bravo se "pasaron" rápidamente a la comercialización de este recién inaugurado invento.

(5) En un programa de mano de finales del siglo pasado, publicado en la *Historia de la Cinematografía Española* de J. A. Cabero, se define al cinematógrafo Lumière como el "aparato, el más moderno de los conocidos, refleja fielmente cuantas escenas se suceden en la vida real, desfilando ante los espectadores (*sic*), multitud de cuadros, cuyos personajes y objetos transportados a la fotografía con incomprensible exactitud, forma la realidad más completa y el efecto más admirable que pueda imaginarse".

(6) El término *barraca* o *barracón* es probable que proceda del ámbito teatral. Nosotros en este artículo nos referiremos siempre a éstos con el término *cinematógrafos*, que es el más ampliamente utilizado en los expedientes de solicitud de licencia de construcción de la Secretaría General del Archivo de Villa, aunque también se usan otros términos, como los de *pabellón destinado a cinematógrafo* (Cf. 21-236-76, 16-128-54, 21-236-76, 17-238-139), *pabellón destinado a la exhibición de vistas de cinematógrafo* (Cf. 14-103-74), *pabellón cinematográfico* (Cf. 17-238-199), *pabellón destinado a la exhibición de un cinematógrafo* (Cf. 14-103-74), *pabellón de madera* (Cf. 16-48-15) o, simplemente, *pabellón* (Cf. 20-67-20, 14-103-74). Se emplean también los términos *barracónes de madera* (Cf. 17-238-139), *barracón de madera destinado a dar funciones cinematográficas* (Cf. 5-155*-18), *barracón* (Cf. 20-67-20, 14-103-74), *barraca* (Cf. 16-333-66), *coliseo* (Cf. 18-142-40), clara reminiscencia de lo teatral, *local de espectáculos* (*idem*), *local destinado a cinematógrafo* (Cf. 17-238-139), *salón* (Cf. 18-142-13), *caseta de proyecciones* (Cf. 17-231-34). Tal variedad semántica nos da una idea de las expectativas con que se afrontaba este nuevo espacio del espectáculo y la diversión, y nos ayuda a ser cautos a la hora de querer diferenciar, como si se tratase de una evolución, el término de *barraca* con el de *pabellón* de proyecciones, como indica Javier Pérez Rojas en su texto *Los cines madrileños: del barracón al rascacielos*, pues ambos se dan simultáneamente y sin clara diferenciación, al menos en los expedientes consultados. Véase PÉREZ ROJAS, Javier: *art. cit.*, en el Catálogo de la Exposición *El Cinematógrafo en Madrid, 1896-1960*, II, p. 69.

(7) CABERO, J. A.: *Madrid desde sus primeras salas de proyección*, en *Arte y Cinematografía*, núm. 300, 1926, s. p.

(8) Cf. CABERO, J. A., *op. cit.*, p. 34.

(9) La barraca que montaron en Barcelona Estanislao Bravo y Enrique Farrús—según CABERO, *op. cit.*—se la llevó un ciclón, lo que da idea de la precariedad de estas construcciones. En Madrid hubo barracas que gozaron de gran popularidad, como la de la calle de la Encomienda, Santiago, Alcalá, Ancha de San Bernardo, Atocha, Antón Martín, Glorieta de Atocha, Fuencarral—todas ellas posible ejemplo de prebarracónes fijos.

(10) A los que según CABERO, *op. cit.*, pp. 36-37, "comenzó la asistencia de un público selecto". Según él, la construcción de estos barracónes fijos coincide con la aparición, el 22 de mayo de 1898, de El Kinetoscopio en el Salón Edison y el cambio de programación que se dio a partir de este momento, dándose la circunstancia de que "hasta finales de siglo fueron innumerables los barracónes fijos que se fueron levantando". El término fijo no es equivalente al de estable, condición que sólo se dará, como luego veremos, con la creación, a partir de 1915, de cines construidos ex profeso y con esta única función, o por lo menos preeminente.

(11) Las signaturas que se citan corresponden a las de los expedientes de licencia de construcción de la Secretaría General del Archivo de Villa, entre 1902 y 1915. Para una más completa información de los datos del expediente, puede consultarse: ALAMINOS, Eduardo: *Cines madrileños (1902-1959)*, en el Catálogo de la Exposición *El Cinematógrafo en Madrid, 1896-1960*, II, pp. 91-115. Madrid, Museo Municipal, 1986.

(12) Cf. 14-103-74.

(13) Cf. 16-48-15.

(14) Cf. 17-238-136.

(15) Cf. 16-333-66. La norma 3.^a del artículo 6.^o del Reglamento de Teatros de 27 de octubre de 1885, por la que aún se regía la

construcción de estos locales, explicitaba que este tipo de armados se construyeran especialmente de madera.

(16) Cf. 17-238-139. A este cinematógrafo, que abrió sus puertas a los madrileños el 9 de febrero de 1907, sin tener su propietario la licencia de apertura, caso al parecer frecuente, se refiere Pedro de Répide. Cf. RÉPIDE, Pedro de: *Las calles de Madrid*, Afrodisio Aguado, 1981, p. 79. Obsérvese cómo Répide se refiere a este cinematógrafo, cuya construcción es sensiblemente mejor que sus congéneres precedentes, con el apelativo de *barraca*.

(17) Cf. 17-231-34.

(18) Cf. 18-142-13.

(19) Cf. 5-155*-18.

(20) *Idem*. El arquitecto encargado de este proyecto era Victoriano Ortiz Fernández.

(21) Cf. 20-67-20. En el periódico *El Imparcial* de 22 de noviembre de 1916, se da la siguiente noticia: "Hoy miércoles, a las cinco, se inaugurará este espectáculo único, proyectándose preciosos viajes que, combinados al modernísimo mecanismo del tren, dan la ilusión perfecta de viajar en ferrocarril. Esto unido a la modicidad de los precios, hará desfilar todo Madrid por el Tren Cinema" (BARRENA, Clemente, *art. cit.*, p. 49). Este wagon cinematográfico se inauguró con el nombre de Tren Cine Atocha. El 4 de diciembre de 1909, en el Registro General (número de entrada 12.139, folio número 321) del Ministerio de Fomento de Madrid, fue entregada una solicitud de "patente de invención por veinte años por "un aparato destinado a servir de coche, tranvía o vagón del ferrocarril aparentemente en marcha y desde cuyo interior se observan proyecciones cinematográficas que completan la ilusión de un viaje realizado en uno de dichos vehículos, denominado "Cinematour Express" por don José Gómez Acebo y Cortina en nombre de don Valentín Fíus, residente en Barcelona". Funcionó con el nombre de Metropolitan Cynemaway, según se desprende de las entradas conservadas, que imitan también los billetes del ferrocarril, al precio de 0,50 pesetas. La idea de estos wagones cinematográficos era la de celebrar "espectáculos de viajes cinematográficos", reproduciendo lo más exactamente posible el ambiente del ferrocarril. Por esta misma época funcionaban también cinematógrafos de esta clase en Valencia y Barcelona. Juan Antonio Cabero, en su *Historia de la Cinematografía española, 1896-1948*, cita en el período 1901-1905 un cinematógrafo de este tipo en la calle Ancha, "cuyo local simulaba wagones de ferrocarril con movimiento, ruidos al paso de túneles, cambios de aguja, etc., desde cuyos trenes se hacía el público la ilusión de que contemplaba bellos panoramas suizos sin salir de Madrid". Otro local por el estilo, según este autor, funcionó en el número 10 de la calle de la Montera. Doy las gracias a Enrique Blanco por facilitarme la documentación relativa al Cinematour Express y por su generosidad por las facilidades que me ha dado para consultar su magnífico archivo de cine.

(22) Tal es el caso del cine Ideal, construido por José Espeliús en 1915; uno que no llegó a construirse en la calle de Alcalá, con vuelta a la de Claudio Coello, proyectado en 1916 por José Garnoz Larrosa, o el Real Cinema, obra de Teodoro Anasagasti en la Plaza de Isabel II, construido en 1918 y sin duda el cine más importante de estos años y joya arquitectónica de ese período. Anasagasti emplea cemento armado, hierro y ladrillo entre otros materiales. Las signaturas de los expedientes de estos tres cines son: 22-187-1, 20-440-3 y 27-290-10, respectivamente. La comparación de los materiales empleados y tipología de estos tres cines con los que venimos estudiando refleja una nueva situación en la evolución de los cinematógrafos y en la nueva función que el cine, como espectáculo y punto de reunión social, empieza a cobrar.

(23) Cf. 17-238-139.

(24) Cf. 14-103-74.

(25) Cf. 16-48-15.

(26) Cf. 17-238-136.

(27) Cf. RÉPIDE, Pedro de, *op. cit.*, p. 79.

(28) Cf. 17-231-34. En este documento se señala que "El Excmo. Sr. Alcalde Presidente, por su Decreto de 19 de junio último, ha tenido a bien conceder licencia con carácter provisional y por el plazo de seis meses".

(29) Cf. 20-67-20.

(30) Cf. 14-103-74. RÉPIDE, Pedro de, *op. cit.*, pp. 271-272.

(31) Cf. 17-238-139. Más adelante, dicha Comisión apostilla "que dicha instalación ha de ofrecer un constante peligro por el riesgo de un incendio, el cual, si ocurriese, seguramente causaría desgracias por las condiciones del solar, y de la calle misma adonde presenta su fachada". La calle del Barquillo, como recuerda Répide, era "sumamente animada, es estrecha para el tráfico..." (*op. cit.*, página 79). Véase también COLÓN, Carlos: *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928)*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1991. En concreto, el capítulo V, titulado "El cine es un peligro".

(32) Cf. 17-238-136. La importancia de este argumento lo corrobora esta Comisión al examinar el emplazamiento de este cinematógrafo.

(33) Cf. 16-333-66 y 17-238-139.

(34) Cf. 24-368-50.

(35) Cf. 14-105-74, 17-238-16, 16-48-15, 16-333-66, 17-238-139 y 17-231-34. "Adoptará el arquitecto —indica la Junta Consultiva de Teatros en relación con el cinematógrafo Franco Español— las precauciones necesarias para evitar un incendio, a cuyo efecto todas las maderas y telas que constituyan la instalación estarán impregnadas de cualquier líquido incombustible que impida el que ardan con llama". Dictamen que repite este organismo al informar del Pabellón Universal de Proyecciones: "todas las maderas y lienzos se pintarán con una substancia incombustible que impida que dichos materiales ardan con llama y empleando para este objeto materias que no se desvirtúen con el tiempo, ni produzcan en la combustión de grandes masas, gases perjudiciales o nocivos". Sin embargo, el arquitecto municipal José Urioste entiende que "debe oírse al Laboratorio Químico Municipal", cuyo director jefe dirige al Teniente de Alcalde un informe en el que señala "que los lienzos y maderas empleados en la construcción del cinematógrafo de Don Bonifacio Mas, no se ha utilizado ninguna clase de substancia ignífuga. Aquellos materiales —continúa— son, pues, perfectamente combustibles y una vez pintados y armado con ellos el pabellón que nos ocupa, el que suscribe no encuentra medio de proponer para satisfacer la justa pretensión del Sr. Arquitecto municipal en previsión de un posible incendio, puesto que la incombustibilidad de maderas y lienzos, siempre relativa naturalmente, se lleva a cabo antes de pintarlos o pintándolos —nótese lo paradójico de tales situaciones— con preparaciones ininflamables". Este informe lleva a la Alcaldía a dirigir el 23 de mayo un oficio al Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia en el que se le comunica que al "no haberse utilizado ninguna clase de substancia ignífuga en los lienzos y maderas en la construcción, esta Alcaldía por decreto de 8 del actual ha resuelto denegar a dicho interesado la licencia de apertura de dicho cinematógrafo", resolución que no tuvo efecto. Más explícito en cuanto a este tipo de substancias es el arquitecto Mauricio Calvo, quien en su *Memoria* para la construcción de la barraca que solicita Enrique Crochet el 13 de junio de 1905 en la Plaza de Lavapiés escribe: "la construcción adoptada será la corriente, sin más diferencia que todas las maderas y la tela que sirve de forro interior irán pintadas con arbestina (pintura incombustible)". "Incombustibles —señala el ingeniero director técnico que firma la *Memoria* del Cinefluo— serán todas las construcciones" que lo componen, a la vez que el arquitecto municipal José Monasterio en su informe de 15 de junio en su 11.ª consideración estima que "toda la madera de armar, entarimados, telas, etc., se impregnarán con preparados ignífugos, silicato de sosa, sulfato de zinc o cualquier otro que dé el mismo resultado; extremo que deberá comprobarse por el jefe del Laboratorio Municipal."

(36) Cf. 17-238-15.

(37) Cf. 14-103-74.

(38) "Este espectáculo, tan concurrido como favorecido del público, se ha trasladado a la calle del Duque de Alba, 6 y 8, en donde el empresario ha hecho grandes reformas al instalarlo, para comodidad de los concurrentes, dando fáciles e independientes salidas por ambos lados del pabellón." Cf. BARRENA, Clemente, *art. cit.*, página 46.

(39) Cf. 17-238-136. José Urioste y Velada informa el 19 de febrero del año siguiente que "el pabellón de que se trata solo tiene cuatro salidas en vez de las seis que prescribía la Comisión...". El 3 de marzo de este año, el Teniente de Alcalde decreta que del presente informe "dése vista al interesado requiriéndole para que a la mayor brevedad ponga las otras dos puertas de salida para el público que faltan, bajo apercibimiento de que en otro caso se devolverá este expediente a [V. E.] proponiendo la denegación de la licencia". Cinco días después —el 8 de marzo— Miguel Mas, hermano del solicitante, enterado de la anterior notificación contesta que "dicho cinematógrafo tiene seis puertas de salida, tres en cada banda, más dos de entrada que son ocho puertas", extremo éste que, sumado a otros aspectos que ya hemos visto de este cinematógrafo, es puesto en conocimiento del Gobernador Civil de la Provincia el 23 de mayo y causa de que se resuelva negativamente la concesión de la licencia de apertura, aunque "el expresado cinematógrafo se halla funcionando sin autorización de esta Alcaldía", caso que debió ocurrir, creemos, con bastante frecuencia.

(40) Cf. 16-333-136. Estas últimas en previsión —comenta el arquitecto— de que "una alarma cualquiera hiciese salir al público atropelladamente del local".

(41) Cf. 17-238-139.

(42) Cf. 18-142-13.

(43) Cf. 17-238-136.

(44) Cf. 17-238-139. "A fin de evitar los efectos de algún chispazo", según leemos en la *Memoria* de Eladio Laredo, quien además especifica que "el aparato como es de los más perfeccionados va provisto de un aparato para contrarrestar estos efectos".

(45) Cf. 17-231-34. "1.ª La cabina en que el aparato de proyecciones se instale deberá estar construida con fábrica de ladrillo de 14 centímetros de espesor, por lo menos; la puerta deberá estar forrada de chapa de hierro; estará situada en lugar opuesto a la salida para el público. 2.ª La chimenea de ventilación de la cabina se practicará en el techo o pared o puerta de ingreso en el recinto. En ambos casos deberá protegerse con tela metálica de malla fina. 3.ª La luz empleada en las proyecciones no podrá ser oxietérica ni oxidrica. 4.ª Entre el condensador y la película se interpondrán una probeta de cristal de paredes gruesas llena de agua, en la que se haya disuelto alumbre suficiente. 5.ª Las películas serán arrolladas y desarrolladas por procedimiento mecánico. Las bobinas se encerrarán en estuches de chapa de hierro. 6.ª No deberán consentirse en la cabina ni lámparas móviles ni luces de llama desnuda. Tanto en la cabina como en la sala estará prohibido fumar. 7.ª En la cabina permanecerá durante la representación el operador y un ayudante de más de 18 años de edad. Tendrá a su disposición un gancho con mango y dos cubos llenos de agua." Véase BARRENA, Clemente, *art. cit.*, pp. 16-47. Estas paredes de madera demuestran que esa normativa no se cumplía habitualmente.

(45 bis) En un programa de 1907, citado por J. A. CABERO, *op. cit.*, pp. 90-91, aparece el Salón Luminoso ofreciendo además de "Películas"... el siguiente fin de fiesta: "Los Negrilleirso", malabaristas cómicos; "Les Dorite", los duettistas Albar-Fernani, y la bailarina "La Española", lo que justifica bien a las claras la existencia de esos cuatro cuartos alrededor del escenario. El plano que no está fechado se incluye en el expediente promovido por doña Lucía Borrero el 24 de abril de 1913 solicitando su traslado (desde Bravo Murillo, 69) a la Glorieta de los Cuatro Caminos. Cabero indica que eran "las variedades o compañías teatrales las que constituían el fin del programa, o sea el plato fuerte, pues con ello lograron que las salas volvieran a verse llenas a pesar de la enorme competencia establecida y de la cantidad de locales que funcionaban" (*op. cit.*, p. 89). Puede también interpretarse ese plano como una copia del local de Bravo Murillo y servirnos de ejemplo de la crisis que el cinematógrafo atraviesa en Madrid entre 1906 y 1910, obligando a los propietarios a contratar un fin de fiesta para llenar el local, situación que aconteció a la inversa al inicio del cinematógrafo con el teatro.

(46) Cf. 14-103-74.

(47) Cf. 16-48-15. El término de barracones fijos se debe a J. A. Cabero. Este autor asocia la erección de estos cinematógrafos con una nueva (y más cómoda) estructuración de su interior, *op. cit.*, página 58.

(48) Cf. 16-333-66. Véase la planta del Proyecto de Cinematógrafo para el solar número 3 de la Plaza de Lavapiés, donde se aprecia con toda claridad la situación de este instrumento.

(49) *Idem.*

(50) Cf. 17-238-139.

(51) Cf. 18-142-13. Al inicio del cinematógrafo, en 1896, en la Sala de la Carrera de San Jerónimo se dieron "pases" diarios al público desde las diez de la mañana hasta las once de la noche. El París Salón, de Sevilla, ofrecía un horario "continuado desde las tres de la tarde hasta las doce de la noche..." (Cf. COLÓN, Carlos, *op. cit.*, p. 37). Pero estos horarios evolucionaron con el paso del tiempo dándose sesiones generalmente por la tarde, desde las cuatro hasta la una de la madrugada. Para distintos ejemplos y años véase BARRENA, Clemente, *art. cit.*, p. 46 (Pabellón Narbón/1907), p. 48 (Salón Doré/1912) y p. 49 (Tren Cine Atocha/1916).

(52) Cf. 20-67-20.

(53) Cf. BARRENA, Clemente, *art. cit.*

(54) Esta fotografía fue hecha por Enrique Blanco Pallarés el 25 de marzo de 1902 y en ella vemos a un grupo de personas mirando el montaje de gentes famosas para el periódico *Las Novedades*. A la izquierda hay un cartel en el que leemos: "PRÍNCIPE ALFONSO. GÉNOVA 4 y [] y GENERAL C[ASTAÑOS]. TODOS LOS DÍAS DE CINCO A DOCE. Cinematógrafo, Variedades y Comp[]. COLISEO IMPE[RIAL]." Debo su conocimiento a la amabilidad de Enrique Blanco.

(55) Tanto la *Guía de Madrid* de 1897 (impresa en la Librería internacional de Romo y Fusser), el *Almanaque y Guía matritense* del año 1899 (Tipografía de los Sucesores de Cuesta), *Madrid-Higiene, Demografía, Cultura, Guía redactada con ocasión del IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía* de 1898 (Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé), próximas a la aparición del cinematógrafo en Madrid, como las posteriores de *Las Reales Fiestas de Mayo. Guía ilustrada de Madrid*, de 1902 (L. Aguado), la *Guía de la Coronación... con motivo de la Coronación de S. M. el*

Rey D. Alfonso XIII, de 1902 (Antonio Marco), no incluyen entre los espectáculos a visitar el Cinematógrafo. Si lo hace en cambio la *Guía práctica de Madrid y su provincia*, editada en 1907 por Guías Arco, incluyendo en la sección de espectáculos públicos los siguientes cinematógrafos: Petit Palais, de la Latina, Ena Victoria, Coliseo Imperial, Salón Atocha, Atocha 60, Puerta de Atocha, Alcalá 105, Plaza del Callao, Rosales, Franco-Español, Internacional y Fuencarral 125.

(56) Cf. 14-103-74.

(57) Cf. 16-48-15.

(58) Cf. 16-128-54. Bonifacio Mas solicita licencia para que "en los intermedios de las vistas presentadas en el Cinematógrafo [El Pabellón Universal de Proyecciones] pueda funcionar el órgano concierto instalado... [ya que] las composiciones que interpretan o desarrollan estos aparatos musicales constituyen una parte muy principal y casi integrante en los espectáculos de que se trata, porque son como el preámbulo de su programa, sirven a la vez para amenizar los espacios de tiempo que median entre función y función, y al propio tiempo son, como si dijéramos, el aviso que advierte al público cuando ha terminado una y va a empezar otra. De aquí que no haya Cinematógrafo alguno en esta capital ni en provincias, en que, más o menos costoso, no exista instalado en él un órgano de esta clase, en el que se dejan oír composiciones magistrales bellísimas y partituras de ópera que, como es natural, resultan siempre muy agradables al público que se detiene con gusto para escucharlas hasta su terminación. Sin estos órganos, los Cinematógrafos pasarían desapercibidos para la mayoría del público, porque careciendo de esa atracción, externa y llamativa, no se fijaría en ellos la atención de los transeúntes, ni excitaria por consiguiente su curiosidad para ver las variadas e instructivas proyecciones que en ellos se exhiben". Y concluye pidiendo que se le conceda "el permiso para que el aparato musical de referencia pueda ejecutar una o dos sinfonías de hora en hora, no verificándose ninguna después de las diez de la noche". Con menos *vis comercial* que la de Don Bonifacio, cuatro años antes en un informe de 2 de septiembre de 1902, el arquitecto municipal José López Salaberry, a causa del expediente promovido por Eduardo Jimeno para trasladar a un solar de la calle de Atocha el Pabellón Wargraph, informaba que "contra el dictamen de esta Sección facultativa se ha concedido la construcción del cinematógrafo que hoy existe con un órgano que aturde a la vecindad que indudablemente se creará transportada por arte mágico a los Cuatro Caminos o a las Ventas del Espíritu Santo" (cf. 16-123-11). Estos órganos —los Limonaire Frères— eran, sin duda, un estupendo reclamo, pues tenían unas figuras alegóricas que se movían al son de la música atrayendo la atención del público. Muy barrocos, a manera de retablos, los propietarios los colocaban, como hemos ya señalado, a la entrada, complementando así, por su vistosidad, la fachada. Según J. A. Cabero, "un día se suprimieron de un plumazo, de orden de la autoridad, y se archivaron como reliquia costosa" (*op. cit.*, p. 63). El poeta sevillano Rafael Laffón los recuerda así: "¡Y qué portadas aquellas de los barracones cinematógrafos...! Se alcanzaba primero un atrio de tarima cerrado por un órgano mecánico, que pasaba bandas perforadas de linóleo, tras de una especie de disforme aparador de maderas talladas. Qué profusión ornamental de gran aparato, coloreada de celestes y rosas y oros. Figuritas de caballeros y damas Luis XV danzaban al son de la música y picaban de vez en vez unas campanitas de argentería. Todo puro rococó vienés", testimonio recogido en COLÓN, Carlos, *op. cit.*, p. 29. Otro testimonio de estos órganos nos lo da el escritor Arturo Barea en su novela *La forja de un rebelde. I. La forja*: "Por la tarde, cuando el tío sale de la oficina, vamos al cine del Callao. Este cine es una barraca muy grande de madera y de lona. En la puerta tiene un órgano con muchos tambores, flautas y cornetas, y unas figuras vestidas de pajes, que dan vuelta sobre un pie, hacen una reverencia con la cabeza y tocan un instrumento con las manos. Una tiene un tambor; otra, una lira de timbres, y otra, una pandereta. Encima de todas hay otra con una batuta que dirige la música. Detrás está la maquinaria con un cajón muy alto en el que está una tira de papel muy grande, llena de agujeros, que va pasando por un peine y cayendo en otro cajón que hay al lado. Cuando pasa por el peine, que también está lleno de agujeros,

el aire entra por el agujero del papel y hace sonar un instrumento del órgano." Cf. BAREA, Arturo: *La forja de un rebelde. I. La forja*. Madrid, Ed. Turner, 1984, p. 106.

(59) Cf. 14-103-74.

(60) Cf. 16-48-15.

(61) Cf. 16-48-15 y 17-238-136. Luciano Delage Villegas, el arquitecto que proyecta el Pabellón Universal de Proyecciones, en su *Memoria* de 5 de abril de 1905 señala que "su decorado general estará con relativo gusto para que presente exteriormente un buen aspecto y conjunto estético".

(62) Cf. 16-333-66 y 16-123-11. De igual manera opina, el 21 de junio de este mismo año, con relación al pabellón que Enrique Crochet solicitaba construir en el número 3 de la Plaza de Lavapiés: "debo manifestar a V. E. que a parte de que el criterio de esta Sección es siempre contrario a que en solares de zonas urbanizadas se consientan instalaciones que con provecho exclusivo de un industrial molestan al vecindario, retrasan indebidamente la construcción de fincas y dan a las calles un aspecto impropio del ornato de la Capital". Ya en 1902, el 2 de septiembre, el arquitecto municipal José López Salaberry informaba (en el expediente ya citado de Eduardo Jimeno) que "instalados en los terrenos procedentes del derribo del antiguo Ministerio de Fomento un cinematógrafo y un puesto de juguetes y solicitada licencia según los expedientes que tengo a la vista para instalar un puesto de libros, un tíovivo, otro cinematógrafo y el teatro guignol que motiva este informe, la concesión [de licencia] convertirá la calle de Atocha en unas 'Américas con perjuicio evidente para el vecindario y tránsito público y sobre todo con descrédito del ornato de la Capital'".

(63) Cf. 17-238-139. El juicio de la Comisión estaba en sintonía con las directrices planteadas por el entonces Alcalde Eduardo Dato, y que el periódico *El Universo* recogía el 24 de febrero de ese año bajo el epígrafe *El dique municipal* (Cf. BARRENA, Clemente, *art. cit.*, página 46).

(64) Cf. 5-155*-18. El 24 de abril de 1913, Lucía Borrero Sanz solicitaba licencia para trasladar y reconstruir este cinematógrafo del número 69 de la calle de Bravo Murillo a la Glorieta de los Cuatro Caminos, a lo que se oponía Juan Francisco Ramírez y González, dueño del teatro Hernani, de los Cuatro Caminos. Este, en instancia al Alcalde Presidente de 23 de mayo de 1913, expone "que teniendo conocimiento de que en la Glorieta de los Cuatro Caminos se está construyendo sin licencia un barracón de madera, que ha de destinarse a dar funciones cinematográficas y espectáculos públicos, y no pudiendo construirse edificios en manera alguna, siempre que no reúnan las condiciones exigidas por el artículo 872 y siguiente de las Ordenanzas Municipales y lo dispuesto en el Reglamento de Espectáculos Públicos de 27 de octubre de 1885 y R. D. de 15 de febrero de 1908, espero se sirva dar las oportunas órdenes para que sean suspendidos los trabajos que se están realizando". A lo que contesta Lucía Borrero, el 7 de junio de 1913, mediante instancia también al Alcalde Presidente: "Vengo siendo objeto de malévolas insinuaciones, de groseras impugnaciones y de ataques injustificados por Francisco Ramírez, dueño del Teatro Hernani... que no puede consentir que en la Glorieta funcione un cinematógrafo..."

(65) *Idem*. El solicitante recurre ante el Gobernador Civil, el 6 de noviembre, aduciendo a su favor otros precedentes: "Teniendo en cuenta también que el Excmo. Ayuntamiento de Madrid ha autorizado la construcción del llamado Teatro de la Gran Vía en terrenos que están destinados a la vía pública del mismo nombre... debe consentir [casos análogos]", y expresa la renuncia a cuantos derechos se derivasen de la construcción de dicho pabellón, fórmula muy utilizada por los solicitantes de este tipo de locales: "No reclamaré —escribe— en ningún caso ni bajo ningún pretexto indemnización alguna el día que el Excmo. Ayuntamiento acuerde la apertura y urbanización del Paseo de Ronda a que afecta el solar de referencia, por la demolición de lo que se halle construido."

(66) Para el aspecto legislativo, véase POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 1984.

CENTRO DE ARTE REINA SOFIA



CRITERIOS DE RESTAURACION

EN 1965 el Hospital Provincial de Madrid se traslada a unas nuevas instalaciones y la Diputación Provincial, por aquel entonces, propone derribar parcialmente el edificio construido durante el período de Carlos III. En 1969 la Real Academia de la Historia aprueba un informe presentado por Fernando Chueca Goitia que propone clasificar el edificio como Monumento Histórico Artístico. Estas y otras iniciativas consiguen paralizar el proyecto de demolición.

En 1976 el Estado adquiere el antiguo Hospital que, un año más tarde, es declarado Monumento Histórico Artístico. El Real Decreto de declaración monumental establece que la tutela del Monumento la ejercerá el Ministerio de Cultura.

A partir de ese momento los servicios técnicos de ese Ministerio empiezan a elaborar la memoria y proyecto de revitalización del antiguo Hospital, bajo la dirección del arquitecto Carlos Fernández Cuenca, y se realizan las primeras intervenciones parciales en el edificio.

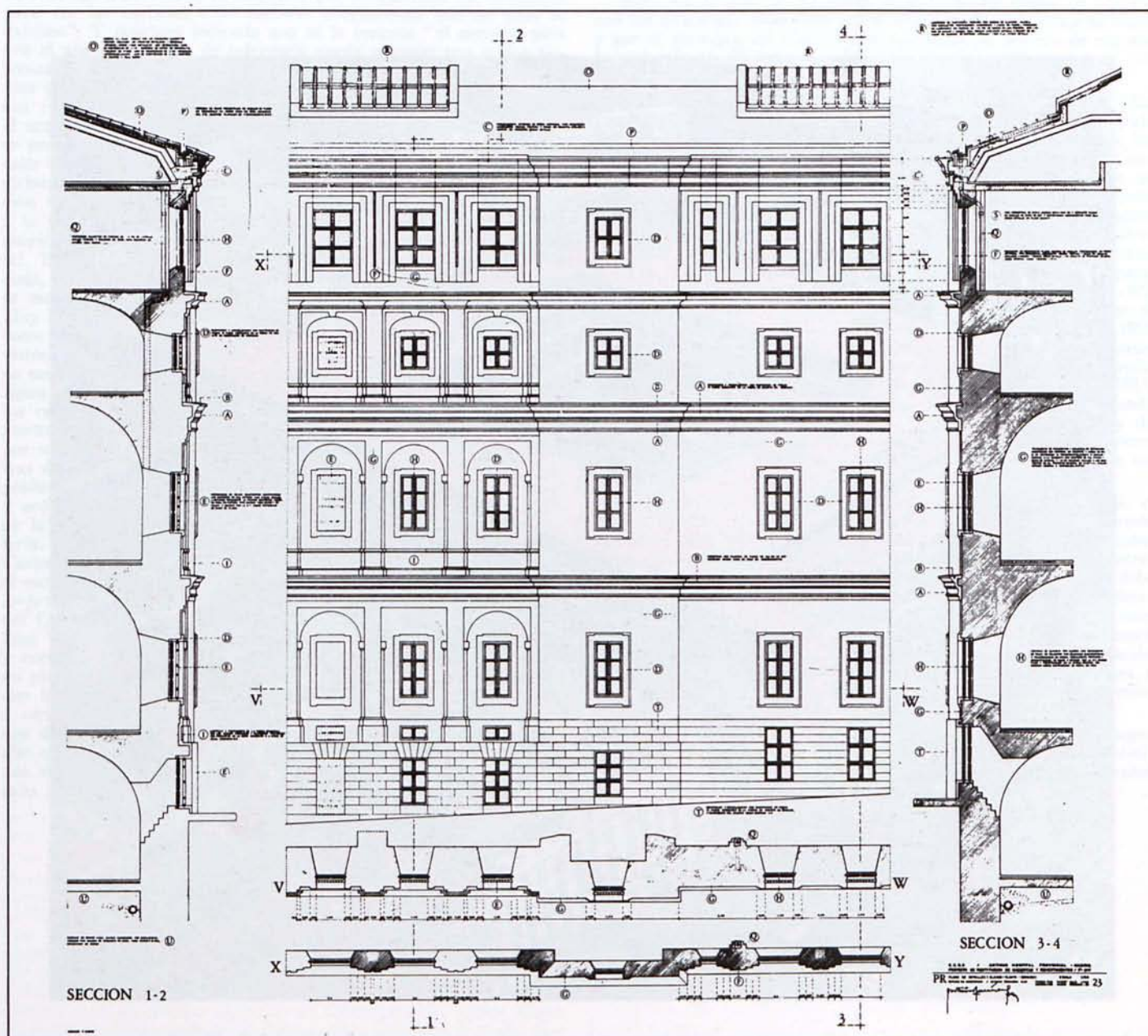
En julio de 1980 el Ministerio de Cultura encarga el proyecto general de restauración al arquitecto Antonio Fernández Alba.

En el período 1982-1986 se incorporan nuevos equipos de arquitectos y diseñadores encargados de resolver espacios concretos, y se intensifican las obras de restauración.

Paralelamente un equipo dependiente de la subsecretaría del Ministerio desarrolla los trabajos de definición conceptual del Centro de Arte Reina Sofía.

Con todo ello se plantea poner en funcionamiento, en 1986, una primera fase del Centro, en la que se abren al público las salas de exposiciones y una serie de instalaciones anexas y servicios auxiliares.

La propuesta de proyecto de remodelación no es, bajo ningún concepto, un modelo metodológico de actuación sobre un edificio histórico; es, por el contrario, una propuesta alternativa a otra serie de anteproyectos y representa una solución a los requerimientos de uso que se le han asignado a este edificio, dentro de los problemas específicos que el lugar señala y de acuerdo con los instrumentos de que la arquitectura dispone.



En este sentido, debemos señalar que el proyecto responde a una solución que resume parte del debate actual de la intervención en los centros y edificios históricos. El edificio objeto de intervención no forma parte de un conjunto histórico perfectamente delimitado, pero su entorno ofrece unas posibilidades de recuperación dignas de consideración. Representa sin duda en Madrid un lugar cuyos testimonios históricos acumulados en el tiempo decantan un significado emblemático muy significativo, quizá uno de los entornos más destacados de la ciudad. Iluminar e ilustrar el objeto arquitectónico tema de esta intervención, con una actitud respetuosa por lo que encierra de testimonio arqueológico (*trazas primitivas*) y completarlo con una intervención (*coronación*) libre de prejuicios historicistas pero adecuada al programa unitario que los nuevos usos señalan, nos ha parecido el procedimiento más acertado para poder operar con una dimensión arquitectónica, que permita dejar patentes las relaciones físicas, funcionales y espaciales que en el edificio se han consolidado durante su proceso histórico, al mismo tiempo que estos condicionamientos faciliten una adecuación a los nuevos usos asignados.

Los problemas que suscita la reutilización del espacio y las nuevas posibilidades que ofrecen las técnicas de reconstrucción, son dos aspectos que han sido valorados dentro de las orientaciones crítico-teóricas de actuación sobre los edificios vernáculos o históricos, al objeto de que la introducción de los materiales contemporáneos y sus técnicas no sean antagónicas o introduzcan en el conjunto una brutalidad ofensiva partiendo de los criterios hoy en boga de una renovación integral.

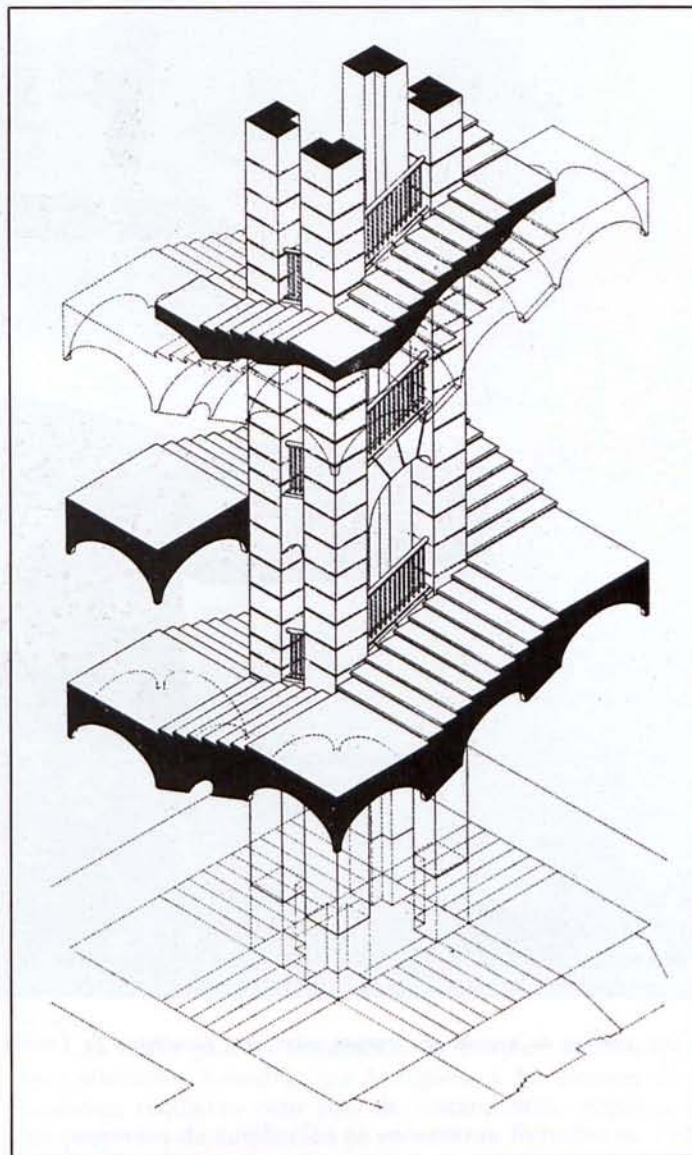
Los aspectos de economía de la energía y la conservación (mantenimiento del edificio), factores que se acumulan hoy sobre los procesos de rehabilitación, se hacen evidentes en la respetuosa intervención que ofrece la lectura tanto de sus plantas como alzados.

Frente a posibles "intervenciones brillantes" por parte del arquitecto autor del proyecto, aceptando propuestas ya enunciadas o bien desarrollos más próximos a eventuales tendencias de moda, se ha preferido optar por criterios ya experimentados en otros trabajos de restitución (1), aceptando la evolución del concepto de monumento tan significativo en nuestra época, y en el que afloran algunas consideraciones que hemos estimado válidas para este conjunto.

El edificio (monumento) sobre el que se trabaja responde a una realidad construida de técnicas y medios, tanto instrumentales como humanos, diferentes al espíritu industrial de nuestro tiempo. Sobre los procesos de diseño inciden factores que superan las meras normas compositivas (incidencia de las nuevas técnicas de confort).

El uso del espacio requiere de otros condicionantes ambientales para la finalidad que fue construido. Esta simultaneidad de hechos nos permite entender la actuación sobre el edificio en este caso concreto con las siguientes características:

- Conservar la *imagen y planimetría urbanística*, eliminando las adiciones arquitectónicas que distorsionan de forma elocuente su volumetría primitiva.
- Conservar los elementos de composición arquitectónica exterior que reproducen las fábricas primitivas.
- Conservar la imagen arquitectónica de los espacios interiores en *toda su integridad formal*, modificando puntualmente en las zonas que requieren una implantación tecnológica.
- Diferenciar, dentro del esquema compositivo y volumétrico, los nuevos datos arquitectónicos que intervienen en su renovación.



Plano de una de las cuatro escaleras del edificio.



Vista general de una de las nuevas salas, con esculturas de Chillida.



S. M. la Reina y otras personalidades en el acto inaugural.

Características y apartados que completan determinadas orientaciones restauradoras contemporáneas referidas exclusivamente a los requerimientos de la forma, sin ampliar y evidenciar los valores de la función arquitectónica, o la función de la arquitectura en los centros y en los monumentos o conjuntos históricos, quisiéramos concluir este apartado con una cita elocuente de L. Benevolo al respecto y que de modo puntual avala los criterios generales seguidos:

“Una de las prerrogativas más importantes de la arquitectura, y una de las más admirables por las que se puede entender *su significado*, es la de no estar ligada unívocamente a su precisa función originaria, sino la de contener siempre un margen más o menos vasto, para otras utilidades, se podría decir que el arquitecto al proyectar un edificio, le infunde un aspecto vital más amplio de aquel que reclama la inmediata necesidad. Esto comporta la correspondiente posibilidad de transformaciones de orden formal, que el edificio soporta sin perder su individualidad y su carácter” (2).

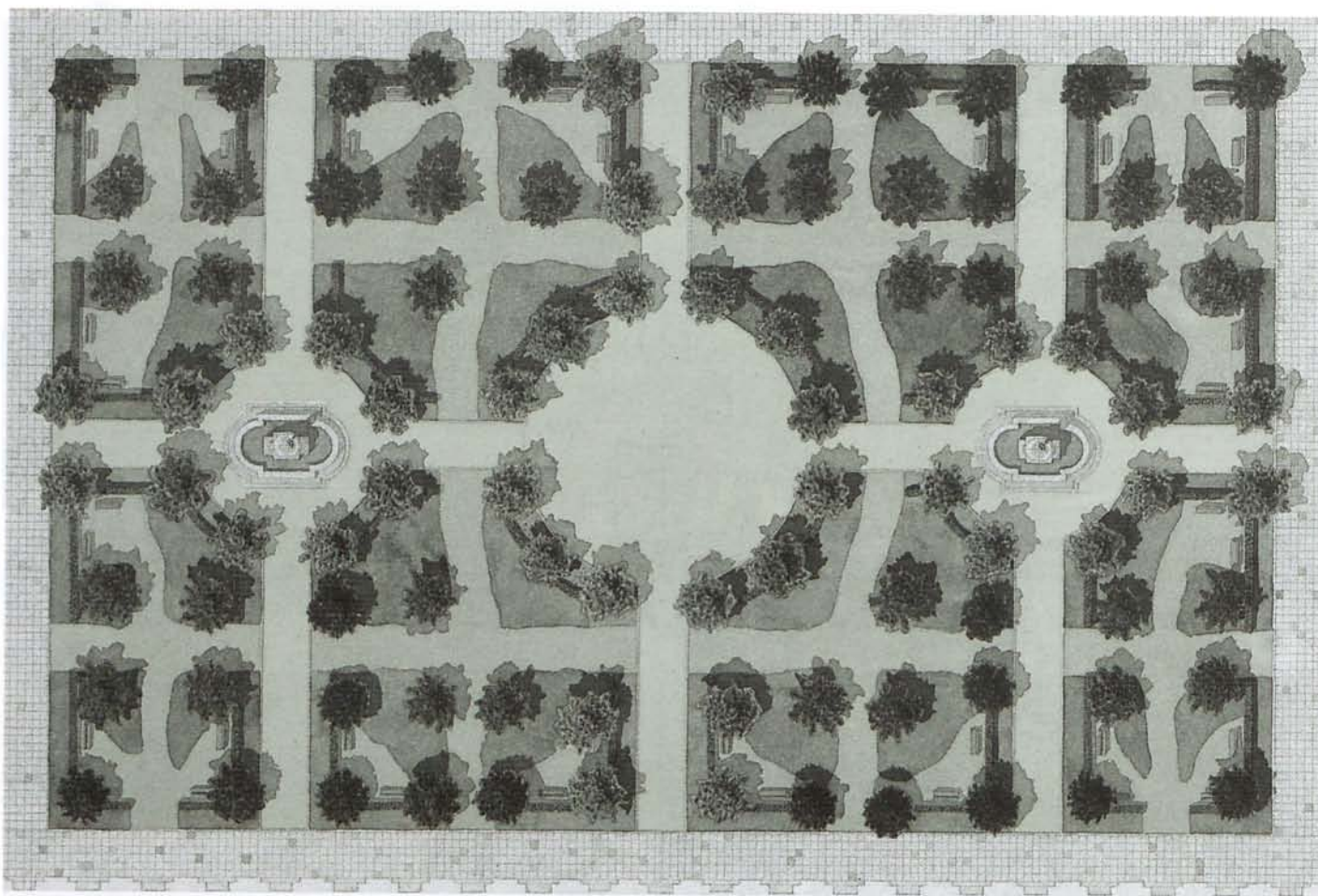
Intervenciones en torno al proyecto original

En 1788 a la muerte de Carlos III las obras quedan interrumpidas, el conjunto se queda reducido al edificio actual, sufriendo modificaciones diversas para adaptarlo a los requerimientos de nuevos usos hospitalarios. Estas alteraciones básicamente afectaron a la ampliación en dos plantas a la calle de Santa Isabel y una planta de coronación sobre la cornisa remate de Sabatini en el resto del edificio.

Los planos consultados en el archivo de la Diputación Provincial de Madrid, ofrecen por lo que respecta a su trazado original una actuación respetuosa hacia el año 1870, no observándose alteración alguna en las fábricas primitivas.

Las naves para la instalación de bloques sanitarios sufren alteración a medida que la higiene y los avances de la medicina requieren otro tipo de tratamientos. Algunos de los proyectos de ampliación se encuentran fechados en 1928.

El abandono que sufre el Hospital Provincial durante la Guerra Civil, obliga a realizar obras de reforma interior



Planta del patio-jardín, restaurado.

y tratamiento en zonas de tránsito. En mayo de 1945 se realiza la pavimentación de losas de granito en la galería de la planta primera firmando el proyecto el arquitecto Vicente Tames y colaboradores. De febrero de 1955 existe un proyecto de revoco de la fachada al patio central con los dos cuerpos de coronación y los torreones laterales. El vestíbulo de entrada por la calle de Santa Isabel es objeto de una remodelación y adaptación considerable en noviembre de 1956 existiendo planos generales de cantería, sin especificar si es desmonte de sillería o es un trazado de nueva planta, siendo el vestíbulo de la entrada principal un añadido posterior a las trazas primitivas ya que los enlaces con el conjunto no construido se verificaban por las galerías de los claustros laterales.

Los edificios laterales correspondientes a las cocinas y servicios generales situados en la calle del Hospital aparecen reseñados en documentos de principio de siglo, como se acompaña en la documentación gráfica de la memoria. Uno de estos pabellones, el destinado a cocinas, ha sido derruido recientemente para ser ocupado por un aparcamiento (3).

De todas estas consideraciones anteriormente expuestas se puede concluir con bastante precisión que del edificio proyectado para Hospital General, tanto el inicial por Hermosilla, como las ampliaciones que sufrió con la intervención posterior de Sabatini, solamente se construyó una parte reducida que corresponde en su planta al actual edificio que sirvió hasta los años sesenta como sede del Hospital Provincial de Madrid, que los alzados en sus plantas baja, primera y segunda corresponden al proyecto de Hermosilla-Sabatini, incluida la planta de semisótano y sótano

según los desniveles del terreno. Existiendo una ampliación general de dos plantas en la calle de Santa Isabel y una en el resto del edificio, estas plantas sustituyeron la cubierta abuhardillada primitiva que unificaba el edificio con el tratamiento clásico de los tejados madrileños y según queda documentalmente reflejado en la maqueta existente en el Museo Municipal de Madrid.

Por lo que respecta a las secciones de tránsito y salas abovedadas mantienen su estructura primitiva, salvo la planta de semisótano y primera, que se le introduce una entreplanta, así como las innovaciones de distribución e instalaciones de ascensores y servicios, manteniendo en la actualidad un buen estado de conservación por lo que respecta a sus fábricas.

Los tratamientos exteriores no fueron concluidos con las calidades del proyecto original, el apilastrado de granito que presenta la planta baja es sustituido en las plantas superiores por un tratamiento pétreo sobre muros de ladrillos, habiendo sufrido varias y sucesivas técnicas en sus texturas, que dificultan el poder obtener unos datos precisos en cuanto al color de paramentos y apilastrado (4).

El edificio por tanto, presenta con evidente claridad una fase adaptada al proyecto y una coronación posterior que rompe tanto en volumetría como en ordenación las premisas arquitectónicas de su trazado original, circunstancia que facilita una intervención muy concreta para su restitución y rehabilitación. En este sentido se adopta como criterio de una *fidelidad máxima a los testigos* que permanecen del edificio primitivo, *evidenciando mediante una intervención de reconstrucción* los agregados posteriores de acuerdo con unos postulados arquitectónicos que no desvirtúen el conjunto.

Los trabajos de restauración (restitución) del patio-jardín se abordaron con una doble perspectiva:

a) Restituir, en la medida de lo posible, el diseño y la plantación originales.

b) Conseguir una estructura que permita un tránsito intenso de personas, camino de las exposiciones o actos culturales, y que disponga de áreas destinadas al descanso de un elevado porcentaje de los visitantes después de recorrer las salas de exposición.

Así pues, el patio ha de servir tanto de lugar de paseo, como de recreo por su armoniosidad y belleza, y de descanso después de caminar largo rato.

Se procuró así mismo conseguir un tipo de plantaciones que no exigiesen mucha mano de obra en el mantenimiento, dados los problemas que suele haber para encontrar buenos jardineros.

El primer objetivo fue muy fácil de alcanzar, dado que había planos originales que mostraban claramente el diseño que debería imponerse, y todavía se conservaban las fuentes que condicionan todo el conjunto. Queda, pues, un patio condicionado por dos ejes de simetría, el longitudinal que une las fuentes, y el transversal. En el punto de unión de ambos ejes, o caminos principales, se formará una pequeña plazoleta en cuyo centro cabrá una obra de arte.

Para soportar el intenso pisoteo a que serán sometidos y evitar su encharcamiento en las épocas de lluvia, la arena de los caminos descansa sobre una tela permeable de fibra de vidrio, bajo la cual se ha dispuesto una gruesa capa de 20 centímetros de grava. Con ello se conseguirá un correcto drenaje de todo el conjunto.

Los bordillos que rodean los arriates, y sirven de frontera con los caminos, son de granito. El seto que servirá para crear una barrera visual entre las áreas de descanso (los arriates) y las de tránsito (los caminos) se implantó a un metro del bordillo, a fin de no dar sensación de ahogo y descongestionar las fuentes. Si se llevase éste al mismo borde, quedarían las fuentes parcialmente ocultas, dado que la anchura original de los caminos, especialmente los laterales, resulta escasa.

La única modificación de concepto que se propuso al diseño original, fue hacer accesible el interior de los arriates a fin de conseguir en ellos las áreas de descanso y lectura, ajenas a lo que se supone serán bulliciosos paseos.

En cuanto a las plantaciones, se procuró respetar, en la medida de lo posible, los árboles y arbustos que ya había, aun sabiendo que éstos eran viejos, muy enfermos, y habían padecido un brutal desmoche años antes. Los nuevos árboles o arbustos no deberán ser muy altos para no ocultar el patio, darán una sombra tenue en los paseos y defensa en los arriates, donde los visitantes se sentarán a descansar. Por ello, se eligieron olivos para bordear los paseos—el olivo se usó tradicionalmente en Madrid; en Atocha existió la "Ermita del Santo Cristo de la Oliva" y el conocido "Olivar de Atocha" estaba en las inmediaciones del edificio—; para el interior de las figuras se eligió el *Negundo aceroides*—usado tradicionalmente en Madrid todavía hoy—porque es caducifolio, deja pasar el sol en invierno y da, en verano, una agradable sombra.

El resto es, simplemente, terreno que deberá estar cubierto por numerosos arbustos de formas, hojas y flores variables a fin de proporcionar, durante la mayor parte del año, algo llamativo y armonioso por su colorido y forma. Destacan entre ellos los arbustos más usados en los patios y jardines madrileños en los siglos XVIII y XIX como son celindas, adelfas, forsítias, árboles de Júpiter, árboles de amor, agracejos, *sinforicarpus*, etc.



Patio interior y jardín. (Detalle.)

Para el seto se eligió el durillo por su crecimiento, floración, resistencia y frondosidad, además de ser planta tradicionalmente usada en jardinería. La franja de terreno entre el seto y el bordillo se cubrirá con la tapizante *Vinca minor*; en la plazoleta central esta franja irá cubierta con flores de temporada.

Descripción del edificio actual

El edificio está formado por un rectángulo de gran tamaño que rodea un gran patio ajardinado, en el que hay dos fuentes de piedra de Colmenar, en una de las cuales figura 1781 como la fecha de terminación del edificio primitivo.

Este patio tiene 55 por 85 metros y se organiza de la siguiente manera:

Plata 0, aunque por la pendiente de la calle de Santa Isabel está a nivel de la glorieta de Atocha, con una puerta abriendo a un pequeño jardín, toda la parte alta de Santa Isabel y de la calle del Hospital es sótano sin luces.

La circulación se organiza por medio de galerías abovedadas de cañón, que rodean tres de los cuatro lados del rectángulo. Una de las galerías queda a nivel, por la parte posterior, con entrada directa desde un patio.



Fachada al patio-jardín.

Planta 1, con una entrada principal por el centro de la fachada a Santa Isabel, dos puertas secundarias hacia los extremos y otra abierta posteriormente al patio paralelo a la calle del Hospital, así como una gran cristalera en la galería. La circulación se organiza idénticamente que el sótano, es decir, mediante una amplia galería que rodea tres de los cuatro lados y que con grandes ventanales da sobre el patio, verdadera fachada principal mucho más elegante que las fachadas exteriores inconclusas. Esta planta tiene una superficie útil de 5.590 metros cuadrados y cuenta con una entreplanta de 660 metros cuadrados.

Plantas 2, 3 y 4 mantienen el mismo esquema que la planta principal en cuanto a circulaciones, salvo la planta segunda donde la galería de la fachada principal al patio se convierte en una terraza de casi ochenta y cinco metros de longitud. La composición arquitectónica de arquerías hacia el patio se repite en todas ellas, que también presentan el mismo sistema de bóvedas ligeramente esquinadas en todas las salas. En la planta principal estas bóvedas tienen cerca de ocho metros y medio de clave, y en las plantas sucesivas van perdiendo paulatinamente altura.

Esta estructura abovedada se pierde en la planta tercera, que corresponde a la ampliación en altura del edificio, llevada a cabo muy posteriormente. Excepto en esto y en el espesor de los muros de carga, que pasa de cerca de tres metros a sesenta centímetros, esta planta tiene las mismas características que las anteriores. Las plantas tienen una superficie media de 5.000 metros cuadrados. La *planta 5*, de bajocubierta, se ha construido nueva al sustituir las terrazas y la planta de fachada por una cubierta; esta nueva coronación responde a uno de los criterios que desde el inicio guió el proyecto, por el que se excluía el principio de reconstrucción mediante copias, o de interpretaciones historicistas que se aproximarán a un efecto escenográfico. El edificio histórico quedaba concluido en la cornisa actual, coronado por una cubierta abuhardillada. La planta añadida forma parte de una realidad en el tiempo y en el espacio, donde la ruptura de su unidad formal es evidente.

La intención de esta intervención ha sido encontrar la unidad significativa que su recuperación comporta. La logia cerrada en su coronación es el elemento de composición

básica que la orientación del proyecto lleva implícita, permitiendo, mediante esta transacción ecléctica, acciones operativas para conservar la imagen planimétrica y ambiental, modificando al mínimo los aspectos externos del sistema arquitectónico original.

Por otra parte, en torno al edificio se había ido añadiendo elementos y servicios auxiliares, como un pequeño cementerio y diversas construcciones: la casa del doctor González Velasco, pabellones para "velatorios", farmacia, almacén, garajes y cocina de personal. Estos últimos ocupaban unas construcciones de 1933 que se demolieron al iniciar las obras para crear una zona de entrada de mercancías y un pequeño estacionamiento. Las construcciones situadas en los jardines posteriores del edificio se conservan y albergan actualmente diversos servicios del Ministerio de Educación.

(1) *El Observatorio Astronómico de Madrid*. Juan de Villanueva, arquitecto. Antonio Fernández Alba, ediciones Xarait, 1979.

(2) L. BENEVOLO: "La conservazione dei centri antichi e del possagio", *Ulises* núm. 27, 1957. *L'Architettura delle città vie d'Italia Contemporanea*. "Laterza-Bari", 1972, pp. 144-145.

(3) El Hospital General estaba regido y administrado por una junta presidida por el Rey, los presupuestos se obtenían mediante subvenciones aportadas por el monarca y el Ayuntamiento de la Villa, hasta la constitución de las Diputaciones Provinciales (Cortes de Cádiz, 1812), siendo regido desde 1849 por esta nueva institución provincial.

Según reseña las memorias y actas de la Diputación Provincial, el 8 de julio de 1870 se inauguran las enfermerías de la nueva planta. Su construcción, tal como queda reseñada en la citada memoria, refleja con fidelidad la planta existente en la actualidad, se desmontó la cubierta y se ordena una modulación de fachadas sobre la cornisa del edificio de Sabatini de acuerdo con las dimensiones y ejes de vanos inferiores, la ampliación no se corona con cubierta, sino con una terraza a la catalana y una estructura metálica de grandes luces para cubrir los nuevos forjados.

Construcciones diversas fueron ocupando por necesidad del centro los espacios colindantes, pequeño cementerio y jardines. En 1933 se realizaron las cocinas de personal, garajes y almacenes (Pabellón núm. 8).

(4) La "Comisión Mixta", establecida para el control de la intervención en edificios históricos, determinó la solución de diferenciar en el exterior del edificio los tratamientos de color que deberían portar las pilastras y paramentos de sus fábricas, solución, a nuestro juicio, que resultará incongruente con la severidad cromática requerida por un edificio de la escala que tiene el viejo hospital.

TEATRO ESPAÑOL. RESUMEN DE ACTIVIDADES



"El castigo sin venganza", de Lope de Vega.



"El concierto de San Ovidio", de Buero Vallejo.

RESUMEN DE LA TEMPORADA 1985-1986 EN EL TEATRO ESPAÑOL

DOS han sido las producciones que el Teatro Español ha realizado durante la anterior temporada: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo.

El castigo sin venganza tuvo su primera representación en el Festival de Europalia, con un montaje de Miguel Narros, alabado por la crítica y muy bien acogido por el público. El texto de nuestro clásico se ofrecía con la estética propia del director del Teatro convirtiéndolo en un espectáculo de gran belleza visual; entre los actores que componían el reparto figuraron Ana Marzoa, José Luis Pellenca, Juan Ribó e Inma de Santis.

Paralelamente, y como es habitual en la trayectoria última del Teatro Español, se desarrollaron una serie de acti-

vidades como el seminario sobre "Lope de Vega y su teatro", dirigido por Ricardo Doménech, con la participación de especialistas tanto nacionales como extranjeros, concursos, rutas turísticas por el Madrid de Lope en colaboración con la Concejalía de Relaciones Institucionales del Ayuntamiento, exposiciones, etc.

La puesta en escena, también por Miguel Narros, de *El concierto de San Ovidio* fue un homenaje del Teatro a nuestro más importante dramaturgo contemporáneo: Buero Vallejo. El éxito de las representaciones se ha complementado con una exposición sobre el autor que incluía sus dibujos y pinturas, un concurso de pintura con una altísima participación, y un seminario dirigido por Ricardo Doménech, coloquios, etc.



Inauguración de la Exposición "Buero Vallejo".



Inauguración del Premio de Pintura "Buero Vallejo".



"El concierto de San Ovidio", de Buero Vallejo.

TEMPORADA 86-87 DEL TEATRO ESPAÑOL

Ya en estas fechas, el Teatro Español tiene perfilada su programación de la temporada. Por una parte sigue siendo una de las sedes de los Festivales de Otoño, que se realizará (octubre), e Internacional (marzo 1987). Entre otros montajes del Festival de Otoño, el Teatro Español acogerá *Human Sex*, de la compañía La Human Sex, con coreografía de Twyla Tharp, y *El público*, de la compañía Ballet du Grand Théâtre de Genève, dirigido por Oscar Araiz.

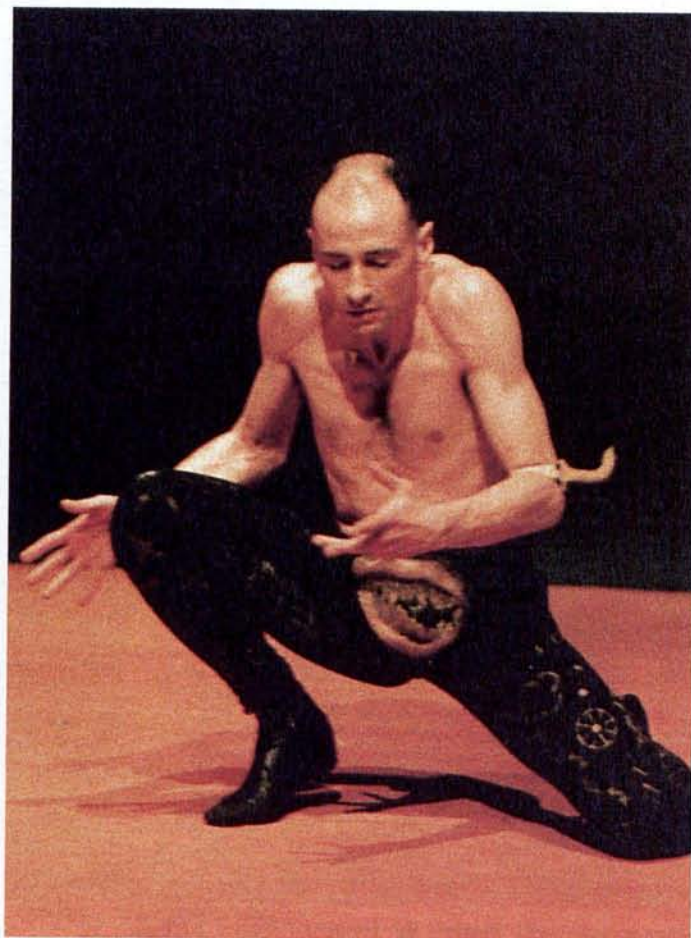
Previamente, y como principio de la temporada, estarán en el escenario del Teatro dos espectáculos sobre el *Teatro del Arlequín*, del Théâtre National de Chaillot, dirigido por Daniel Soulier, y la compañía de Danza Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi con *Desfigurat*.

La primera producción propia para esta temporada será *Los despojos del invicto señor*, Premio Lope de Vega en 1980, de Lorenzo Fernández de Carranza, que dirigirá Antonio Andrés Lapeña; su estreno está previsto para los primeros días del mes de noviembre, tras la visita de otra compañía extranjera, en este caso japonesa, el Ballet de Yoko Komatsubara con el espectáculo *Goya, luz y sombra*.

El montaje de mayor trascendencia de esta temporada lo va a constituir la puesta de escena por Miguel Narros de *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, en versión libre de Eduardo Mendoza, con la realización paralela de actividades como las segundas ediciones de los concursos de escenografía, figurines y montajes teatrales, exposiciones, seminarios, edición de publicaciones y otros actos.

La programación se completará con la producción del Festival Internacional de Teatro, a solicitud del Teatro Español, de la versión libre de Salvador Távora de *Las Bacantes*, de Eurípides, con la participación de Manuela Vargas.

"Desfigurat", espectáculo del Grupo Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.





"Teatro del Arlequín", del Théâtre National de Chaillot.



"Desfigurat", Grupo Gelabert-Azzopardi.

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

PRECIO DEL EJEMPLAR: 239 PESETAS (I. V. A. incluido)



AYUNTAMIENTO
DE MADRID