

# 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. Ramón Herrero Marín, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes  
Sr. D. A. Javier Domingo Gómez, Director de Cultura  
Sr. D. Félix Santos Delgado, Director de Servicios Informativos  
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

M A D R I D

AÑO XXIV

1986-III y IV

NUM. 89-90

Ayuntamiento de Madrid



## Sumario

*La elegancia y el desgarro en el teatro madrileño del XVIII. María Ladvenant "La Divina" y María Antonia Vallejo "La Caramba".* Por Rosalía DOMÍNGUEZ DÍEZ y Ángela GALLEGO GARCÍA.

*El Mayo madrileño de 1808 en la pintura: el 3 de Mayo.* Por María CÓN-DOR ORDUÑA.

*El régimen hospitalario en Madrid a fines del siglo XVI.* Por César Augusto PALOMINO TOSSAS.

*La encuadernación madrileña y la comunidad de mercaderes y encuadernadores de libros de la Corte en el siglo XVIII.* Por Ángel LÓPEZ CASTÁN.

*Recuperación y restauración de los techos de la sede de la Cruz Roja Española.* Por Carmen RECHE RUANO.

*Valle-Inclán y Madrid.* Por José MONTERO ALONSO.

*Addenda a Philippo Pallotta.* Por Mercedes AGULLÓ y COBO.

*Actividades de la Sección Arqueológica del Museo Municipal durante 1984.* Por María del Carmen PRIEGO F. DEL CAMPO.

*La Exposición "Madrid en guerra. 1936-1939", en el Museo Municipal de Madrid.* Por Ascensión AGUERRI y María Josefa PASTOR.

### PORTADA:

Francisco TOLEDO. MONUMENTO A VALLE-INCLÁN (detalle) EN EL PASEO DE RECOLETOS. (Foto: VILLAR).

### COORDINACIÓN Y PORTADA:

Andrés PELÁEZ MARTÍN.

### ADMINISTRACIÓN:

Araçeli HERNÁNDEZ MORENO.

### FOTOGRAFÍAS:

J. M. BARTOLOZZI, VILLAR, CAMPANO, CASTILLO, ORONÓZ, MANUEL MARTÍNEZ, AUTORES Y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS DE LA REVISTA "VILLA DE MADRID", ENTE PÚBLICO R.T.V.M., TEATRO DE LA ZARZUELA, EDICIONES "LA POLÍGRAFA", INSTITUTO "CAMÓN AZNAR" Y MUSEO MUNICIPAL DE MADRID.

Depósito legal: M. 4.194.—1958.

Imprime: Artes Gráficas Municipales.  
Area de Régimen Interior.





Goya. *Cómicos ambulantes*.

# LA ELEGANCIA Y EL DESGARRO EN EL TEATRO MADRILEÑO DEL XVIII

MARÍA LADVENANT "LA DIVINA" Y MARÍA  
ANTONIA VALLEJO "LA CARAMBA"

Por

Rosalía DOMÍNGUEZ DÍEZ  
Ángela GALLEGO GARCÍA

La instauración de una nueva Dinastía en el trono de España, al comienzo mismo del siglo XVIII, iba a significar un cambio muy profundo en la sociedad española, que evolucionaría hacia unas nuevas formas de vida que incidirían, sobre todo, en determinados estratos de aquella sociedad.

Los nuevos vientos europeos que entraron en España con los Borbones, llevaban en ellos el germen de ideas diferentes, usos y costumbres foráneas —italianas y francesas sobre todo— que influyeron fuertemente en casi todos los ámbitos de la vida española: el urbanismo, la arquitectura, el teatro, la moda, la literatura, el arte, se vieron afectados por las nuevas formas que determinarían las características más peculiares del siglo XVIII en España.

Efectivamente, el Madrid borbónico del siglo XVIII presenta una panorámica distinta de todos los órdenes del Madrid austriaco del siglo XVII pues, aunque en aquél siguieron perviviendo ciertas reminiscencias del siglo anterior, en conjunto, entre uno y otro Madrid existen diferencias harto notables.

Y es en ese Madrid dieciochesco en el que van a vivir personajes tan apasionados y apasionantes como Cayetana Alba, Francisco de Goya, Ramón de la Cruz, Pedro Romero, Isidoro Máiquez, Rita Luna, La Tirana y las dos protagonistas de este trabajo, estrellas indiscutibles del teatro madrileño de su época, representantes de dos maneras personales y distintas de actuar: María Ladvenant "La Divina" (o la elegancia) y María Antonia Vallejo Fernández "La Caramba" (o el desgarró).



## EL TEATRO EN EL MADRID DEL SIGLO XVIII

A comienzos del siglo XVIII, en el ámbito teatral español persistían las reminiscencias barrocas de un teatro en franca decadencia, que repetía fórmulas, temas y técnicas sin aportar nada nuevo. Comienza entonces la lucha entre los partidarios del teatro nacional y una minoría ilustrada que intentaba imponer una ideología neoclásica y reformadora para elevar el teatro español a la par de los grandes de Europa (1).

Pero las preferencias del ruidoso público que acudía a los corrales, transformados en "coliseos" a mediados de la centuria, se centraban en las espectaculares comedias "de figurón", de magia, de santos y "heroicas", donde se multiplicaban con notoria extravagancia, efectos de tramoya, evoluciones fantásticas y trucos de magia que hacían las delicias de los madrileños, divididos, en lo que al teatro se refería, en tres apasionados bandos, enemigos irreconciliables entre sí: los "chorizos", los "polacos" y los "panduros".

Los "chorizos", furibundos partidarios del teatro del Príncipe, llevaban como distintivo una cinta de color oro en el sombrero y los "polacos" —fanáticos seguidores de la Compañía del Teatro de la Cruz, donde solían acudir los chisperos del Barrio del Barquillo—, una cinta color azul celeste. Ambos coliseos, dedicados a la comedia, fueron el marco donde triunfaron de manera apoteósica, tanto la *Ladvenant* como *La Caramba*.

Los "panduros" dirigían su entusiasmo hacia los artistas que actuaban en el teatro de Los Caños del Peral, frecuentado por caballeros, que fue inaugurado por Farinelli en 1735, y dedicado a óperas, conciertos y bailes de mucha selección.

En cuanto a las compañías de teatro que representaban en la Corte, su organización estaba muy reglamentada y se articulaba de acuerdo a una escala jerárquica, bastante rígida, cuyos peldaños había que ir subiendo, a veces en lucha sin cuartel, a base de talento, de suerte, de audacia o de influencias.

El galán y la primera dama estaban obligados a designar con anticipación las obras que habían de representarse en ese año artístico, y a dirigir los ensayos.

Por su parte, la tercera dama, la "graciosa", junto con su homónimo masculino, elegían y ensayaban el entremés y el sainete que fuera a representarse.

Las cuatro restantes actrices que cerraban la formación femenina de la compañía, estaban encargadas, además, del papel que cada una de ellas debía interpretar en las obras, de cantar las "tonadillas" y las "princesas".

En cuanto al segundo galán, interpretaba los papeles comprendidos en esta denominación al igual que la segunda dama, mientras que el tercero desempeñaba el de los traidores y tiranos.

En lo referente a los sueldos que percibían todos estos actores, estaban divididos en dos clases: "el partido", paga fija que cobraban a lo largo de todo el año cómico, y "la ración", que consistía en el abono de una determinada cantidad solamente los días en los que trabajaban, de acuerdo con la categoría que detentaban, quedando sin percibir remuneración el resto del tiempo en que permanecían inactivos.

A mediados de siglo hizo su aparición en el teatro español un fenómeno musical que tuvo un rápido desarrollo y un éxito fulminante entre todos los estratos de la sociedad española: "la tonadilla escénica", que simbolizaba la reacción contra lo extranjero al poner su acento en argumentos y aspectos de la vida popular española.

¿Qué era la "tonadilla" que volvía locos a los madrileños, fuera cual fuera su adscripción social? Antonio Martín Moreno la describe así: "bastante parecida a la ópera cómica, pues no se trata de una obra independiente, sino de una serie de piezas al estilo de los "intermezzi" italianos, con seis, ocho o más números de música. Su duración podía rebasar los veinte minutos cuando intervenían varios interlocutores, y se intercalaba entre las jornadas o actos de las comedias en los dos teatros madrileños de la





Facsimil de la partitura de Chorizos y Polacos  
Libro de Luis Mariano de Larra y Música de Francisco Asenjo Barbieri

*Chorizos y Polacos.*

*Farsueta original en tres actos*  
*de*  
*D.<sup>o</sup> Luis Mariano de Larra.*

*Música de*  
*Francisco Asenjo Barbieri.*

*(Obra 59.)*  
*Madrid 1876.*

Violin 1.  
Violin 2.  
Viola.  
Violoncello y Baſa.  
Oboe.  
Clarinet en B.  
Flaut.  
Trompa en B.  
Cornet en Sib.  
Trombon.  
Tambor en B.  
Triángulo y Maracas.  
Bombo y Matillo.  
El Pie Tiro.  
Los tres ataqueros.  
Coro de mugeres y chicos.  
Tenores.  
Coro de mugeres y chicos.  
Violones.  
Contrabajos.

Violin 1.  
Violin 2.  
Viola.  
Violoncello y Baſa.  
Oboe.  
Clarinet en B.  
Flaut.  
Trompa en B.  
Cornet en Sib.  
Trombon.  
Tambor en B.  
Triángulo y Maracas.  
Bombo y Matillo.  
La Caranta.  
Tenores.  
Coro.  
Baja, Caliche y Bajo.  
Violones y Contrabajos.

Partitura de "Chorizos y polacos", de Barbieri.





Luis Paret. *Ensayo de teatro en un salón.*

Cruz y del Príncipe. Su función como intermediario era similar a la desempeñada por el "baile" antes y el "sainete" o entremés, después (2).

La tonadilla llegó a desbancar totalmente a las canciones extranjeras y, sobre todo, a la ópera italiana, de la que había quedado saturado el país con la gran protección otorgada al cantante Farinelli primero por Isabel de Farnesio, y por Bárbara de Braganza, después. El secreto de las coplas y tonadillas estaba precisamente en la ausencia total de academicismo y su éxito dependía, más que nada, de la gracia personal y la intención de la actriz que las interpretaba (3).

El principal estudioso de la "tonadilla", José Subirá, estableció las etapas evolutivas de este género musical del siguiente modo:

1.<sup>a</sup> *Aparición y primeros momentos* (1751-1757) en los que la tonadilla aparece todavía muy ligada al sainete, entremés o baile. Pero aparece como algo absolutamente diferente de los entremeses cantados del siglo XVII.

2.<sup>a</sup> *Crecimiento y juventud* (1757-1770). La tonadilla comienza a tener vida propia y se desliga del sainete, satirizando o ensalzando la vida cotidiana, lo popular.

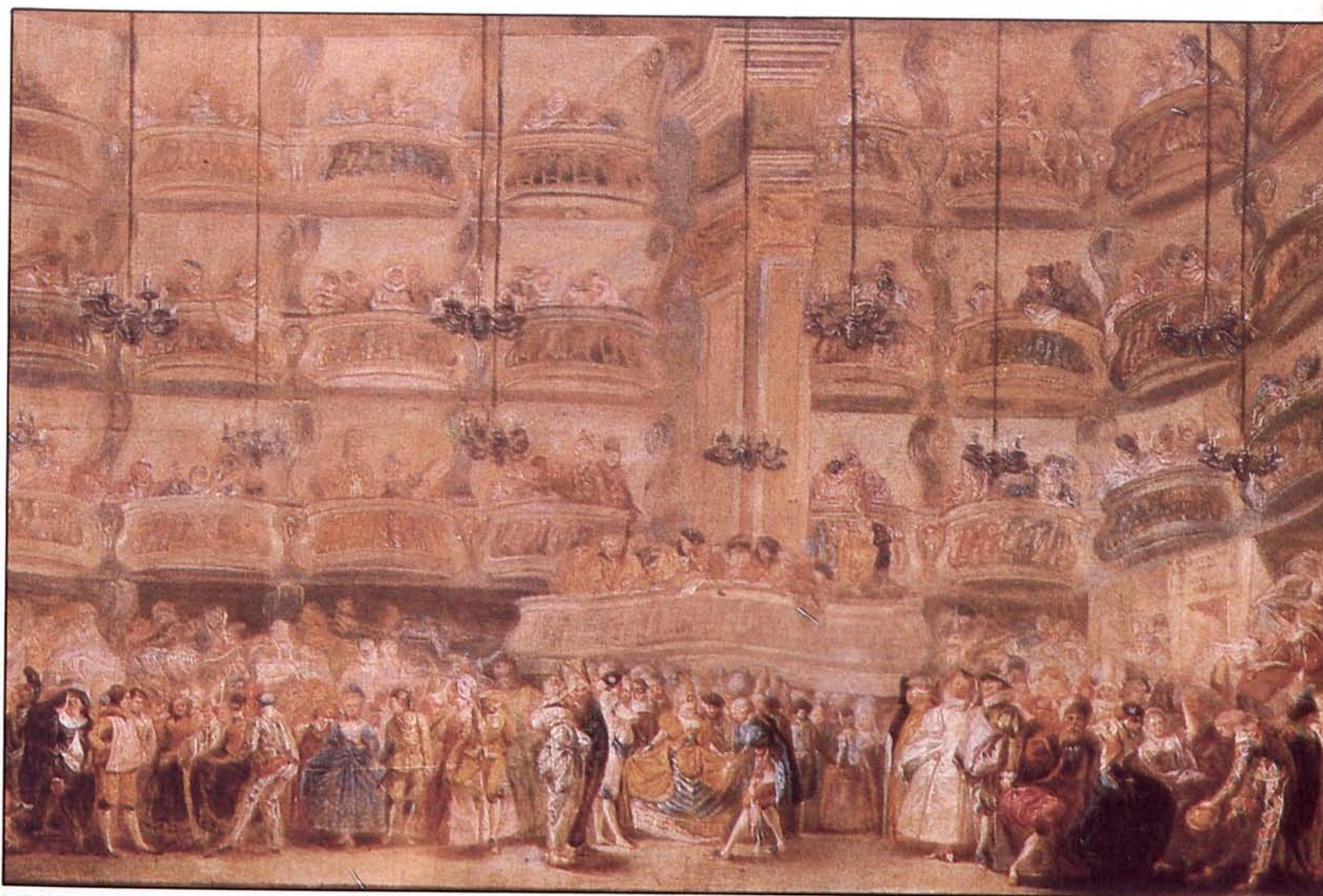
3.<sup>a</sup> *Apogeo* (1771-1790). En estos años la tonadilla se convierte en la reina de los escenarios madrileños. Se pone absolutamente de moda. Los compositores del género no dan abasto para crear nuevas tonadillas llenas de gracia, garbo y picardía, que hacían las delicias de los espectadores.

4.<sup>a</sup> *Epoca de hipertrofia y decrepitud* (1791-1810), en la que se nota una influencia italiana que va a ir diluyendo su vena popular y tradicional.

El ocaso y el olvido de la tonadilla —según Subirá— ocurre entre 1811 y 1850.

La tonadilla tuvo importantes compositores a su servicio. Y en ese género, tan popular, destacaron Antonio Guerrero, José y Antonio Palomino y Aranaz, en la primera etapa; Pablo Esteve y Blas de Laserna alcanzaron éxitos resonantes escribiendo tonadas para los Coli-





Luís Paret. *Baile de máscaras en el Teatro del Príncipe*.

seos de la Cruz y del Príncipe en pleno apogeo de la tonadilla, y Pablo del Moral, Acero, Abril León y Manuel García, compusieron sus obras cuando este género comenzaba su declive.

Hora es ya de hablar de las actrices y de las tonadilleras, auténticas reinas del teatro madrileño durante el siglo XVIII. Estas mujeres, de clara raigambre popular, “majas” genuinas, interpretaban en sus canciones el sentir del pueblo al que pertenecían con espontaneidad y picardía, exentas por completo de actitudes estudiadas o ficticias. Muchas de ellas, dotadas de extraordinaria belleza o de una magnética seducción —como es el caso de María Ladvenant—, consiguieron el favor de nobles y señores principales, que las elevaron a estratos sociales muy superiores a los de su procedencia, llegando a codearse con escritores, intelectuales y personajes importantes dentro del ámbito cortesano.

En la cúspide de la fama, eran adoradas por el público de Madrid,

que las consideraba casi de su propiedad, hasta el punto de que las “acompañaban al teatro, en olor de multitud, en literas que costeaba la Villa, para que el pueblo, si no podía pagarse la entrada, pudiera verlas de cerca a su paso por las calles y requebrarlas con llaneza y simpatía como a seres de su igual” (4).

Dos de estas actrices-tonadilleras —La “Divina” María Ladvenant y María Antonia Vallejo Fernández “La Caramba”— polarizaron en ellas la admiración y el amor apasionado del público madrileño en dos etapas distintas de la “tonadilla”. Cada una de ellas con una manera peculiar y distinta de hacer en el escenario. La primera, cultísima, con un refinamiento y un estilo de gran dama, derrochaba elegancia y encanto en sus actuaciones. La segunda no poseía en absoluto ninguna preparación intelectual, pero su belleza y su gracia, su picardía y su desgarró, la naturalidad y espontaneidad de sus gestos cuando actuaba, hacían de ella una mezcla explosiva que galvanizaba los ánimos de sus apasionados seguidores.



Vamos a trazar un breve panorama biográfico de estas dos mujeres, reinas indiscutibles de los coliseos madrileños a mediados del siglo XVIII: María Ladvenant, personificando la elegancia, y "La Caramba", que enarbolaba la bandera del desgarro, pero igualadas ambas en su trayectoria vital por el éxito, los amores tumultuosos, teñidos casi siempre con pinceladas de escándalo, y el trágico y sorprendente final de sus cortas y azarosas vidas.

## MARIA LADVENANT Y QUIRANTE, "LA DIVINA MARIA"



D. Manuel de la Cruz del.

D. Juan de la Cruz, Sculp.

*Truc de Theatre à la antigua Española. || Costume de Théâtre à l'ancienne Espagnole.*

María Ladvenant y Quirante, la que después sería llamada "La Divina" por sus muchas y merecidas glorias teatrales, nació en Valencia un 23 de julio de 1741. La niña estaba indudablemente predestinada al arte de Talía, ya que sus padres, Juan Ladvenant y María Quirante, pertenecían a la profesión teatral. Entre sus antepasados se contaban ilustres representantes de este género, cuyo exponente máximo fue Pedro Quirante, que triunfó de manera rotunda en la centuria anterior, época del más grande esplendor del teatro hispano.

Perteneciente toda su familia a la farándula, creció, pues, la Ladvenant dentro del ambiente artístico, impregnada su infancia del peculiar modo de vivir y sentir de los actores. Cotarelo, apasionado biógrafo de la ilustre cómica, traza una admirativa semblanza de sus atributos "pródigamente dotada ya desde la cuna, con las más ventajosas condiciones. Belleza, donaire, voz patética, elocuente mirar, semblante animado, prendas de ingenio y amor a su profesión en que tuvo anhelo de sobresalir, todo se juntaba en ella por tal modo que, sin gran esfuerzo propio, llegó a la cima del arte y de la celebridad en años en que la mayoría hace aún su aprendizaje" (5).

No se conocen datos fehacientes de sus primeros pasos dentro del campo artístico, pero es más que probable que la joven María librase sus primeros escauceos escénicos en provincias, aprendiendo con la práctica la difícil y agotadora profesión que había elegido, pese a que el marqués de Mora, en su elogio a María Ladvenant, escribiese que "... en su educación no tuvieron parte aquellos maestros impostores que hacen costosa la ignorancia y hereditaria la preocupación (...). Su ingenio... nunca supo sujetarse a aquel estudio estéril en que, aprendiendo a discurrir por cabeza ajena, no deja a la propia tiempo para pensar...".

Lo cierto es que en 1759, coincidiendo con la ascensión al trono de España del ilustrado monarca Carlos III, debutó en Madrid María Ladvenant cuando sólo contaba diecisiete años, formando parte de



una de las dos compañías que, a la sazón, estaban constituidas: la de José Parra. Su presentación en la Corte tuvo lugar en el teatro de la Cruz con el puesto de octava dama. Comenzaba así su singladura como actriz y su éxito fue tal, que en la segunda temporada de ese año cómico, con la misma compañía, pero esta vez en el teatro del Príncipe, consiguió el puesto de cuarta dama, para terminar obteniendo el de "sobresaliente", cargo que le daba opción a hacer las sustituciones de las primeras damas.

Durante este primer año en los teatros de Madrid tuvo, pues, a su cargo la interpretación de los llamados "bailes de bajo", coplas sueltas, denominadas también "princesas", que eran interpretadas en el segundo intermedio. También interpretaría las recién iniciadas "tonadillas" que hacían las delicias del auditorio, inflamado de entusiasmo por el magnetismo que irradiaba aquella sugestiva joven promesa, dueña de una hermosa voz, a decir de sus coetáneos. En estas interpretaciones sería donde se diera a conocer su portentoso talento. No en balde, muchos años después de su muerte, todavía se recordaba esta seguidilla que ella puso de moda:

*Es en glorias pasadas  
el pensamiento  
unas veces verdugo  
y otras consuelo.*

Pero seguimos en 1759, año decisivo para la gran-cómica desde todos los puntos de vista. En ese año contrae matrimonio con el también actor Manuel de Rivas. Dejemos que sea su gran biógrafo, Cotarelo, quien nos cuente las razones de dicho enlace: "Componía la costumbre y recomendaban eficazmente los decretos del Consejo, que las cómicas fueran casadas. Tiraba el poder público a mantener la moralidad y buenas costumbres en las gentes de teatro, sobre todo en las mujeres, aunque a veces sucedía que el matrimonio era en ellas una especie de bandera neutral que encubría y autorizaba toda clase de contrabando. Los cómicos aceptaban sin disgusto esta práctica que honraba su ejercicio y tendía a dig-

nificar un arte con unos muy humildes principios cuando los actores errantes y miserables dormían en pajares y graneros, comían lo que podían y cuando podían y percibían lo que buenamente se les daba..." y a María le urgía desempeñar esos primeros papeles, pues nada había que ambicionara más que alcanzar la gloria en el teatro y siendo una mujer casada, lo que le prestaba un viso de honorabilidad, el camino se le presentaba más fácil.

Todo fue bien entre los recién ca-

sados durante los primeros meses de su vida matrimonial, pero a partir del nacimiento de su primera hija, Silveria María Pascasia, acontecido a principios de 1760, las desavenencias conyugales comenzaron a hacer su aparición hasta desembocar irremisiblemente en la ruptura.

Marchóse Manuel de Rivas con su compañía a Alicante, donde permanecería casi toda su vida, dejando en Madrid, feliz de verse libre, a su joven esposa.



*D. Manuel de la Cruz del.*

*D. Juan de la Cruz a culp.*

*Petimetra con manto en la Semana Santa.*

*Petite maitrresse avec son voile  
selon l'usage de la Semaine Sainte.*





*La Puerta del Sol adornada en la proclamación de Carlos III.*

Comienza entonces el capítulo de sus escandalosos amores. El primero y muy notorio con don Pedro de Zúñiga y Girón, marqués de la Bañeza, mariscal de Campo de Su Majestad, a quien daría una hija, María Josefa Bernarda, reconocida dos años y medio más tarde por su aristocrático padre. A pesar de su tumultuoso romance, María no olvidaba su carrera artística, consiguiendo el puesto de segunda dama de la compañía, cargo que no le satisfizo del todo, ya que le impedía mostrar todo su arte en los sainetes y tonadillas. Por esta razón luchó por conseguir el puesto de "graciosa" o tercera dama, lo que de momento, sólo de momento, colmaba sus aspiraciones.

Triunfaba en estos momentos en el teatro madrileño Mariana Alcázar, gran rival de la Ladvenant, con quien comenzó una lucha sin cuartel hasta el punto de recrudecerse las disidencias entre los dos famosos partidos —chorizos y polacos— en que estaba dividida la afición teatral madrileña. Pero ahora lucían

un distintivo más: el color de sus escarapelas, ya que María Ladvenant regaló a sus apasionados "chorizos" cintas de seda dorada, mientras que, por su parte, Mariana hizo lo propio con los "polacos", distribuyéndolas de color azul.

La liza se decantó a favor de la divina María, que consiguió engrosar cada vez más el número de los "chorizos" en detrimento de los "polacos", en franco declive, rendidos sin duda ante la superioridad histriónica de la Ladvenant.

Es en 1763 cuando María decide dar un paso de gigante en el ejercicio de su profesión: resuelve hacerse "autora". Contaba sólo veintiún años. Dejaba atrás sus interpretaciones de "princesas" y "tonadillas". Pero, ¿qué era ser "autor" de teatro en esta época? La autoría de teatro en el siglo XVIII llevaba aparejada una serie de derechos que conviene destacar para comprender la audacia de María Ladvenant al intentar conseguir de la entonces omnipotente Junta de Teatros la adjudicación de dicho cargo. En

primer lugar, suponía ser representante absoluto de toda la compañía ante dicha Junta y recibir directamente las órdenes tanto de ésta como de las demás autoridades. Suponía, además, dirigir los ensayos, llevar cuenta diaria de los beneficios y gastos de las representaciones, formar parte del tribunal que admitía las obras a representar en el año cómico, pagar a los "ingenios" —denominación que recibían entonces los autores dramáticos—, hacer pruebas a los nuevos cómicos que querían aventurarse en el campo escénico, así como otras responsabilidades diversas.

En contrapartida, además de una serie de beneficios económicos, el autor se reservaba el puesto de primer galán o, en su caso, primera dama de la compañía, representando todos los papeles protagonistas de las obras que habían de ponerse en escena.

El que una mujer fuera "autora" de una compañía no era realmente una novedad, puesto que otras lo habían sido antes que ella. La no-



vedad estribaba en su edad —veintiún años— y en la supuesta inexperiencia de la audaz comedianta, puesto que las otras mujeres que la precedieron en el cargo lo habían sido en concepto de viudas de autores renombrados, con edad y oficio probados y muy respetadas en los círculos histriónicos.

Pero María Ladvenant no poseía ninguno de estos requisitos. Llevaba sólo dos años actuando como actriz en los teatros madrileños y siempre en papeles más o menos secundarios. Era, pues, lógico que se enajenara el antagonismo de muchos de sus compañeros llamados a ser, si se le concedía la autoría, sus subordinados.

Nada consiguieron éstos con su oposición, salvo atraerse las iras de

la Junta, que, como acostumbraba, mandó a los revoltosos a aplacar su indignación en la cárcel. María consiguió su objetivo y con gran éxito, ya que hasta sus enemigos se vieron forzados a reconocer que era “mujer de prendas naturales, hermosura, buen arte, mejor disposición y de sobresaliente habilidad en su oficio de representante y que era de todas las de su ejercicio, la más resuelta y desembarazada en el decir, la más briosa y la que más se aventajó a los cómicos desvelos” (6), logrando además pingües beneficios económicos, aunque también es cierto que contaba con protectores poderosos, entre los que se contaba la condesa-duquesa de Benavente... y algún que otro amante.

Con el cambio de su vida artística, se opera otro en el sentimental, al comenzar su largo y tempestuoso idilio con el duque de Villahermosa, “una de las primeras figuras de la Corte por su alcurnia, por su posición y hasta por su mérito personal”. Pero no fue el único, según sus coetáneos. Hermosísima mujer, dueña de una especial seducción, fue muy extenso el número de sus aristocráticos amantes. Sus aventuras amorosas dejaban siempre encendida la mecha de la murmuración popular, siendo el escándalo y la comidilla de la Corte, consiguiendo despertar por igual las más encendidas pasiones y los odios más profundos entre sus contemporáneos.



Ramón Bayeu. *El Paseo de la Delicias*. (Detalle.)

Ayuntamiento de Madrid



Dos años duraron las relaciones amorosas de la actriz con el duque de Villahermosa, fruto de las cuales fueron dos hijos, Bernardo Pedro de Alcántara, nacido en 1764, y Francisco Manuel, que vino al mundo un año después. Resulta curioso reseñar que con respecto al primero de estos niños, consiguiera hacer ver al marqués de Bañeza, su antiguo amante, que era suyo, creencia en la que le mantuvo hasta que la cómica, en su lecho de muerte, hiciera confesión de quién era su verdadero padre.

Pero su borrascosa vida sentimental, cuajada de numerosas aventuras galantes, no le impedía abrir su casa de la calle de los Fúcares a lo más granado de la sociedad e intelectualidad madrileña. Eran asiduos a sus "tertulias", entre otros, Moratín, Clavijo y Fajardo, el famoso periodista Nipho..., que consiguieron con sus charlas convencer a la célebre actriz de la necesidad de la renovación del teatro, hasta tal punto que durante los dos años de su actuación como autora intentó, si bien no con excesivo éxito, implantar el teatro neoclásico en la escena madrileña.

Mas, sin duda, aunque fueron numerosos sus amores, el amante por antonomasia de María Ladvenant y Quirante, su primera y última pasión, fue el teatro. A él se entregó ardiente y rendidamente, sin serle infiel en ningún momento de su corta vida.

Claro que no todo fueron venturas en la vida teatral de "La Divina". También conoció el amargo sabor del fracaso y del ataque de sus enemigos, porque sus continuas glorias teatrales no podían por menos de despertar envidias y maledicencias que, como punzantes agujones, se clavaban en la sensibilidad de la cómica, poseedora de una carácter ciclótico en el que, a momentos de coraje y decisión, seguían otros de desfallecimiento e indeterminación. Por dos veces intentó abandonar las tablas alegando, quizá con verdad, problemas de salud. Envió sendos memoriales a la Junta para que la eximiera de la responsabilidad de actuar. Por dos veces se arrepintió de su primera decisión. Pero en el segundo inten-

to parece ser que fue demasiado lejos, pues su memorial de retractación se lo envió nada menos que al mismo Rey. Tal osadía provocó la reacción airada de la Junta, que, sin vacilación, puso en la cárcel a María por el atrevimiento y desacato cometidos al dirigirse directamente al monarca.

El revuelo que se levantó en Madrid al saberse la prisión de la actriz fue memorable. Murmuraciones para todos los gustos corrieron por los mentideros de la Villa como pólvora encendida.

A causa de su prisión quedóse sin actuar la Ladvenant durante ese año de 1765. Al siguiente volvió como primera dama, aunque sin ser autora: el caso era actuar. Ella no podía vivir sin el teatro.

También corrían malos vientos en su vida privada. Las relaciones con el Duque de Villahermosa eran cada vez más tensas, hasta que por fin éste decidió abandonarla, yéndose a París. Por otra parte, su lujo desbordado estaba logrando arruinarla. Las deudas iban haciendo presa en esta mujer que absorbía la





vida a grandes bocanadas sin pensar en el mañana, tal vez presintiendo, en lo más profundo de su ser, su prematuro fin.

Con todo, el fuerte carácter y el coraje de esta extraordinaria mujer no se doblegó nunca y volvió de nuevo, como autora, a principios de 1767. Pero su salud se deterioraba a pasos agigantados. Su cuerpo debilitado no respondía a la dura disciplina que le imponía su espíritu indomable. Incluso en escena sufrió varios accidentes que evidenciaban su precario estado de salud, aunque "atendía al estudio y ensayo de los papeles a que asistió más cercana del sepulcro que del teatro", como comentaba su amigo Nipho.

Estaba consumiendo los últimos meses de su vida. En marzo de 1767 cayó presa de una enfermedad desconocida que acabó en seis días con su existencia. La muerte le sobrevino en la mañana del 1.º de abril de 1767. Expiró en medio de violentos vómitos que no le permitieron recibir el Viático cuando aún no contaba veintiséis años de edad aunque en su partida de defunción figura con veinticuatro.

El día de su fallecimiento coincidió con la expulsión de los jesuitas, hecho sin lugar a dudas de mayor trascendencia para el país, pero que pasó inadvertido entre los madrileños que centraban su interés en la desaparición de su ídolo teatral.

Al día siguiente su cuerpo recibió sepultura en la iglesia de San Sebastián, en la capilla de Nuestra Señora de la Novena, lugar donde se inhumaba tradicionalmente a los actores. Su entierro constituyó una auténtica manifestación popular. Las calles adyacentes a la del Fúcar, donde vivía, estaban abarrotadas "y fue tanto el gentío, que la espaciosa latitud de aquella hermosa calle se halló estrecha, aun en el espacio dilatado y anchuroso que hay desde la esquina de los Fúcares hasta la plazuela de Antón Martín" (7).

Pese a la rápida enfermedad y a su lastimosa agonía, María Ladvenant consiguió dictar testamento en su lecho de muerte la noche anterior a su fallecimiento. En éste hacía pública confesión de la verdadera paternidad de sus dos hijos me-



*D. Manuel de la Cruz, lo pinto*

*D. Juan de la Cruz, lo grabó de Juan Lucio*

*D. Juan, Miguel le esculpia a Barón*

**Miguel Garrido, en Traje de Gitano, quando canta:**

*Los Careros le pago  
a este Borrico,  
lo que no esguila solo  
es el Borrico.*

*en la Tercilla de D. Diego de la Riba*

*Este Quaderno de Trajes del Theatre servirá de suplemento á los de España, y se irá interpolando con toda la Obra  
Se hallará en Madrid casa de D. Miguel Copin Cervantes de S. Geronimo.*

nores, nombrando curadores de los cuatro a sus hermanos.

Para satisfacer a sus acreedores hubo que vender en almoneda pública todo lo que restaba de su patrimonio, aunque lo obtenido en la subasta no llegó a cubrir los débitos que había contraído. Había vivido en medio de un lujo excesivo, a veces caprichoso. Sus vestidos se contaban por docenas. Nipho apunta que dejó "más de 90 vestidos muy preciosos en que tuvo manía y particular complacencia". También se contaban por docenas los abanicos, tan utilizados enton-

ces, o las cajas de rapé, exquisitamente elaboradas. Incluso se permitió tener, para su servicio personal —si bien fue éste un espectacular regalo de uno de sus múltiples adoradores— a una esclava mora a la que otorgó la libertad cuando se hizo cristiana.

Al difundirse la noticia de su muerte, los elogios a María Ladvenant fueron unánimes: "Murió la gloria del teatro, el regocijo público, el dechado de las virtudes de sociedad, la afabilidad, el donaire". Se asfixió al pueblo de Madrid con noticias sobre el acontecimiento; se





José del Castillo. *Paseo junto al Estanque*. (Detalle.)

publicaron églogas, lamentaciones, romances... llorando la desaparición de la ilustre cómica. Incluso se vendieron retratos grabados de la actriz.

Su memoria sobrevivió al corto episodio de su vida. Veinte años después de su muerte, Jovellanos decía de ella:

*"Horate de Guerrero y la Cartuja  
larga memoria y de la malograda  
divina Ladvenant, que ahora  
anda en campos de luz,  
paciendo estrellas;  
la sal, el garabato, el aire, el chiste,  
la fama y los ilustres contratiempos  
recordará con lágrimas."*

María Ladvenant "La Divina", el prototipo de la elegancia en la escena, escribió una página importante en el libro del teatro madrileño del siglo XVIII. Comenzó cantando "princesas" y "tonadillas" y llegó a la cumbre interpretando a los clásicos. Y en la cumbre de su gloria, como los elegidos, un trágico destino truncó, en plena juventud, la vida de esta extraordinaria mujer que supo vivirla intensa y apasionadamente, volcada en cuerpo y alma en lo que constituyó su primer y gran amor: el teatro.





Goya. *Pedro Romero*.





Antonio González Velázquez. *El Paseo del Prado*.

**MARIA ANTONIA VALLEJO  
FERNANDEZ "La Caramba"**

Será con María Antonia Vallejo Fernández "La Caramba" con quien la tonadilla escénica alcanzará su cenit, logrando convertirla en un género casi autónomo capaz de llenar, por sí mismo, los teatros madrileños de la época.

"La Caramba"—desgarrada, popular, primitiva—supone la antítesis en el modo de representar de María Ladvenant—cultivada, elegante, sofisticada—, pero ambas estaban igualadas en algo: en la intensidad con que las dos vivieron sus vidas; en el apasionamiento y fervor que lograron despertar en el público; en sus amores escandalosos... y hasta la muerte quiso igualarlas, segando su existencia cuando se hallaban en la plenitud.

La que iba a ser famosa tonadillera nació en Motril, en 1751, en el seno de una familia muy humilde de campesinos. Los años de su infancia y adolescencia los pasó ayudando a sus padres en las faenas del campo. Pero pronto comenzó a llamar la atención de sus vecinos la belleza y la gracia de la mocita, dueña, además, de una hermosa voz cuando entonaba las coplas de su tierra.

Y su belleza y coquetería fueron las causantes de que, apenas cumplidos los diecisiete años, tuviera que salir de Motril, al provocar una



Elisa Ruiz. "La Caramba".



Barbayan 2074



# RELACION

VERDADERA DEL

Origen, y principio de la imagen

de nuestra Señora de la Nouena, que

esta en la Parroquia de san Sebal-

tian desta villa de

Madrid.

*Compuesta por un devoto suyo.*



50701



Con licencia, En Madrid por Bernardino de  
Guzman, Año de 1624.





riña entre mozos, uno de los cuales estuvo a punto de morir por su causa en la reverta.

La familia, tratando de amortiguar el escándalo, la envió a Cádiz, al cuidado de una pariente lejana que había sido mujer de un picador, y que regentaba, a la razón, una especie de academia de cante y baile.

Cádiz era por entonces, en pleno siglo XVIII, escuela de tonadilleras, donde se aprendía el buen cante, el cante grande y el cante chico. Y María Antonia se encontraba en ese ambiente como pez en el agua. Poco después de su llegada a Cádiz, salía por primera vez a un escenario cantando y bailando. Su triunfo fue absoluto. En la "Tacita de Plata" todo el mundo se hacía lenguas tanto de la belleza de su voz como de su hermosura corporal, su gracia y su picardía.

Pronto el horizonte se le quedó pequeño y Cádiz muy estrecho para la amplitud de sus aspiraciones y la fuerza de su ambición. Y puso proa a la capital de las Españas: Madrid, la Villa cortesana, trono de la tonadilla escénica, donde únicamente podía alcanzarse el triunfo total.

Y la hermosa María Antonia, con veinticinco esplendorosos años, llegó a la Villa y Corte dispuesta a metérsela en un bolsillo. Pero no le iba a resultar nada fácil su conquista.

Consiguió un contrato en la Compañía del Teatro de la Cruz, regentado por Manuel Martínez, avisado empresario que intuyó un futuro filón de oro en la fuerza temperamental de la joven tonadillera. El maestro Esteve, uno de los grandes compositores de "tonadillas", escribió una para el debut de María Antonia, cuyo estribillo dio lugar a su futuro y famoso sobrenombre de "La Caramba":

*Un señorito muy petimetre  
se entró en mi casa cierta mañana  
y así me dijo al primer envite:  
¡Oye, usted! ¿Quiere usted ser mi  
maja?*

Yo le respondí con mi sonete,  
con mi canto, mi baile y soflama:  
¡Qué chusco que es usted, señorito!  
Usted quiere... ¡Caramba, caramba!



ella a siete de Mayo de mil seiscien-  
tos ochenta y siete; Siendo testigos D.<sup>n</sup> Anto-  
nio Vega, D.<sup>n</sup> Vidua de Cueta, D.<sup>n</sup> Fran.  
Serafin Sanguino; D.<sup>n</sup> Josef Vtero y D.<sup>n</sup>  
Pedro Davion de Vera Nudentes en  
esta Corte; Y la obligante a quien yo el  
infracripto doy fe como lo firmo  
maria Antonia vallejo

fernandes

Antem.

Delia tadeo  
Serrano

testamento y memoria que la otorga en esta  
ciudad de que amara abundantemente la  
trifecta = Enm. = Enm. = Enm. =

Maria Ladvenant

Antem.

Lorenzo de Chexexco



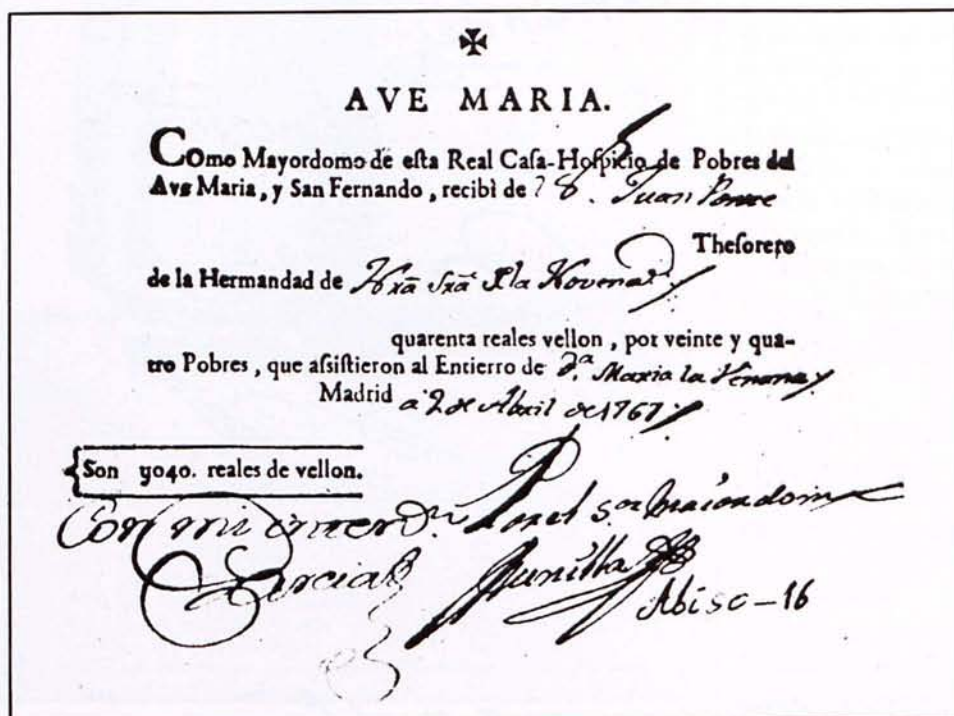
Pero el camino del éxito se presenta hartamente difícil para la moza de Motril. En el escalafón de actrices-tonadilleras del Teatro de la Cruz triunfaban en aquellos momentos "La mosquita muerta", suave, dulce y sosa; María Josefa Huerta, primera dama y espléndida tonadillera con tendencia a lo excesivamente burlesco; Francisca Martínez, María de la Chica, María Mayor Ordóñez, "La Mayorcita". Y luchaba también por abrirse camino la bellísima Nicolasa Palomera, quien, en su día, recogería la corona que dejaría vacante "La Caramba", comenzando su reinado en el mismo punto y hora en el que terminaba el de María Antonia.

El éxito de La Caramba estribaba, asimismo, en el acierto con que resumió en su persona "la majeza de los barrios bajos, fundiéndola con el señoritismo" (9), creando un tipo de mujer que venía a igualar a ciertas clases sociales, como ella misma cantaba con descaro y garbo insuperables:

*De antes, las escofietas  
diferenciaban  
la usía y la petimetra  
de la remaja,  
pero en el día  
"La Caramba" ha hecho iguales  
majas y usías.*

romances apasionados con la bella de Motril, mujer de tronío para el juego del amor fácil y caro, hembra de rompe y rasga para quien se acercara a ella inflamado de pasión y con la faltriquera bien henchida.

Y el escándalo, ligado íntimamente con todo lo que se relacionaba con la tonadillera, estalló como una bomba cuando se supo en Madrid la boda de "La Caramba" con un acaudalado francés, Agustín Sauminque y Bedó. Matrimonio falso, de un mes y medio de duración, la pretendida unión fue una mascarada en la que el único perjudicado, tanto en sus sentimientos como en su bolsillo, fue el incauto enamorado.



Recibo del Hospicio de Madrid por la asistencia de pobres al entierro de la Ladvenant.

Tras dos años de impaciente espera, de salir cada noche al escenario a conquistar Madrid, de derrochar garbo y arte, en la primavera de 1778 el éxito le llega de forma casi fulminante. Se ponen de moda su tipo, su gracia, sus modales, su manera de decir, su desgarro atrevido y picante, y en el Salón del Prado lucen las elegantes el peinado que ha impuesto "La Caramba".

Se "carambea" en los salones y en la calle; se comen dulces "carambelos" e incluso los habitantes de los Carabancheles llegarán a denominarse familiarmente "carambancheleros" (8).

Reina indiscutible de la tonadilla, necesitaba un oponente masculino que fuera su contrapunto, y lo encontró en Miguel Garrido, actor que logró, gracias a María Antonia, su máxima popularidad. Antecedente de lo que sería más tarde un tenor cómico de zarzuela, daba pie, con su gracia y desparpajo, a que la tonadillera ensayara toda suerte de sugerencias y picardías, provocando la risa en el entregado auditorio.

En su vida privada se sucedían amores tumultuosos con nombres conocidos de la escena, la política y la tauromaquia: Costillares y Pedro Romero tuvieron, al decir popular,

Como mujer y como artista, "La Caramba" vive entonces su momento de máximo esplendor. Es la reina de Madrid y ella se entrega a ese Madrid, a sus calles, a su luz y a su gracia con una fuerza inusitada, con la arrolladora pasión de una mujer enamorada. Madrid, aquel Madrid chiquito de 150.000 habitantes, pero tan grande para ella, tan rendido a sus pies, se había adueñado por completo de su corazón.

En el Teatro de la Cruz, la fama y la popularidad de María Antonia llegan a su cenit en la misma época en la que la tonadilla alcanza su cota máxima.

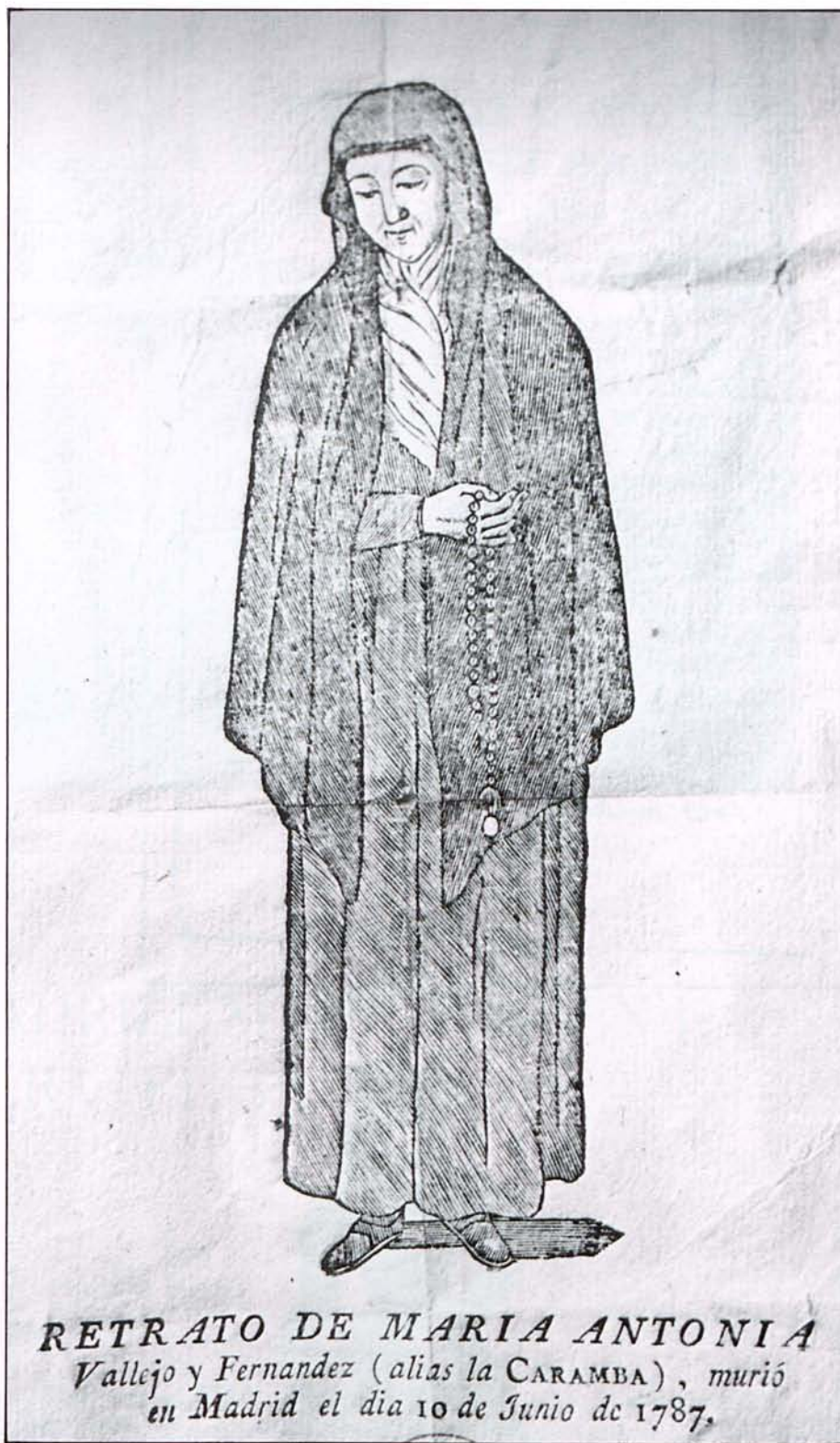


Y es entonces cuando va a comenzar un proceso de cambio en el espíritu de "La Caramba". Empieza a atenazarle la angustia por retener una juventud que se le escapaba —a los treinta años una mujer en la España del siglo XVIII ya no contaba como objeto codiciable— y ella había cumplido ya los treinta y cuatro. Su belleza agresiva y espectacular necesitaba de muchos afeites para mantener una lozanía que se iba marchitando irremediablemente. La idea de la vejez, del paso del tiempo, se había ido aferrando a su cabeza y, de pronto, un relámpago de luz iluminó la negrura de su espíritu haciéndola comprender que existía algo más fuera de ese mundo dorado donde imperaba el lujo, el vicio, el desenfreno y en el que se movía como reina y señora.

En el verano de 1785 comienza el declive de la tonadilla en el fervor popular y, por ende, su propio declive como artista. Algo estaba sucediendo en el alma de la tonadillera que ella misma no llegaba a comprender. Hasta que un día, de rodillas ante una imagen de Cristo en la iglesia del Salvador, que desde hacía poco tiempo visitaba a menudo en busca de consuelo para su desazón y su angustia, vio claramente cuál había de ser su vida en adelante y cuán duro el camino que tendría que recorrer para alcanzar la paz de su alma atormentada.

Y "La Caramba" murió en ese mismo instante para quedar solamente viva María Antonia, una mujer que quería expiar los pecados de su vida azarosa en el mismo lugar donde los había cometido. No se retiró a un convento ni ingresó en ninguna Orden religiosa. El escenario de su expiación sería su Madrid, que la adoró triunfadora y pecadora, y la vería ahora humilde y penitente.

Comenzó una vida de atroz penitencia y rezos continuos. Castigaba su cuerpo espléndido con crueles cilicios que se clavaban en su carne, con la dureza de los trabajos más serviles y las mayores privaciones. Se alimentaba casi exclusivamente de pan y agua. No dormía apenas, a lo sumo tres o cuatro horas en lecho de tablas. Vivía prác-





**GOBIERNO  
POLITICO, Y ECONÓMICO  
DE LOS TEATROS**

**DE ESTA CORTE,**

**Ó**

**COLECCION LA MAS EXACTA,  
Y CIRCUNSTANCIADA  
DE VARIAS, Y CURIOSAS NOTICIAS,  
RELATIVAS AL RAMO COMICO,  
COMO SE HALLA AL PRESENTE.**

**SACADO TODO DEL LIBRO ORIGINAL DE ASIENOS,**  
que tiene cada Compañía, y de la Contaduría de Comedias.

**INSERTANSE TAMBIEN DOS EXPLICACIONES**  
de las Alegorias pintadas en las dos Cornisas, ó Telones principales que cubren el Foro de ambos Coliseos, segun las han franqueado sus mismos Autores.



MADRID M. DCC. LXXXV.

**EN LA OFICINA DE HILARIO SANTOS ALONSO,**  
Se hallará en la Librería de Ramon Angelina, calle del Correo, inmediato al Parte.

**CON LICENCIA,**



Elisa Ruiz. "La Caramba".

ticamente arrodillada y cuidaba a su madre enferma, a la que desde hacía tiempo tenía viviendo con ella.

Delgadísima, etérea, desaparecida su hermosura, no era ya ni sombra de lo que había sido. Y su salud se quebró de forma irreversible.

El 10 de junio de 1787, terminaba, dulce y piadosamente, a los treinta y seis años de edad, la existencia de una de las mujeres más admiradas y deseadas en la España del Siglo de las Luces, que había llevado el escándalo por bandera y que quiso redimir, por el camino de una penitencia áspera y durísima, los errores y pecados de una vida licenciosa.

Fue enterrada en la iglesia de San Sebastián y en su acompañamiento no figuraban ni comediantes, ni músicos, ni admiradores ni antiguos enamorados. Solo veinte religiosos del Convento de Capuchinos de San Antonio del Prado, el cortejo más adecuado para una penitente que fuera reina indiscutible de la tonadilla y llenó de gracia, garbo y picardía una página importante del teatro musical español del siglo XVIII.

**NOTAS**

(1) GARCÍA CASTAÑEDA, S.: "De la Hormesinda al Tenorio", *Villa de Madrid*, núm. 77, pág. 3.

(2) MARTÍN MORENO, A.: *La tonadilla en concierto*, Conferencias sobre el Teatro español del Siglo XVIII, 1985. Escuela Superior de Canto.

(3) ANDIOL, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del XVIII*. Ed.: Fund. March, pág. 85.

(4) MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del dieciocho en España*. Ed.: Siglo XXI de Autores Españoles.

(5) COTARELO MORI, E.: *Historia del Arte Escénico en España*, Hros. de Rivadeneyra, Madrid, 1896, pág. 16.

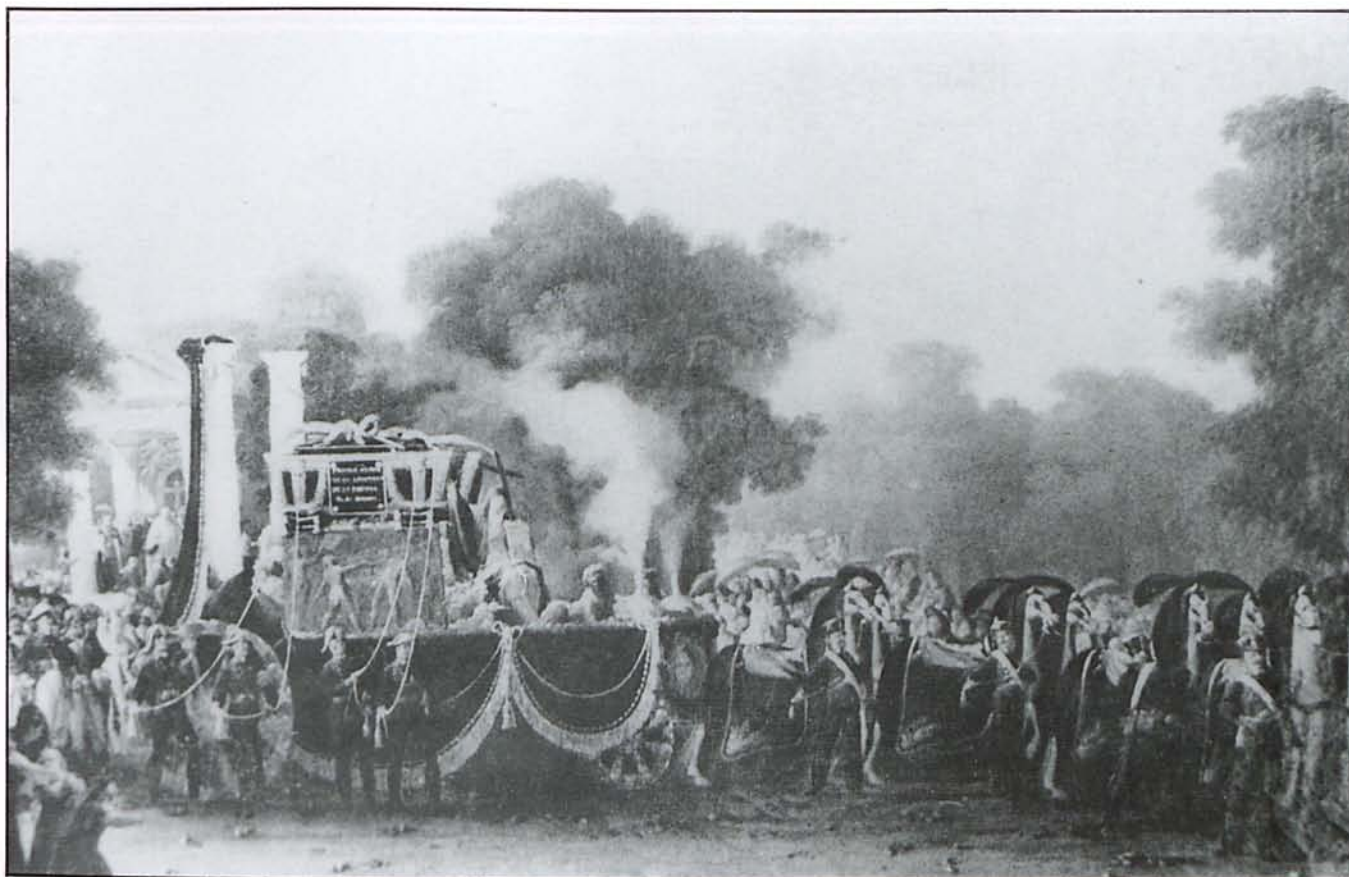
(6) Carta de José Nuaño. Citado por Cotarelo Mori. *Op. cit.*, pág. 44.

(7) Revista *Dissección anatómica...*, Pág. 3. Citado por Cotarelo Mori, *Op. cit.*, pág. 137.

(8) TUDELA, M.: *La Caramba*. Ed.: Colección "Quién es...", pág. 67.

(9) GONZÁLEZ RUIZ, N.: Citado por M. Tudela. *Op. Cit.*, pág. 67.





José Ribelles. *Entierro de Daoíz y Velarde*.

## EL MAYO MADRILEÑO DE 1808 EN LA PINTURA: EL 3 DE MAYO

Por María CÓNDOR ORDUÑA

**E**N el artículo dedicado al 2 de Mayo en Madrid habíamos visto cómo las representaciones artísticas se polarizaban bien hacia el pueblo como protagonista bien hacia los héroes más destacados, lo cual es en realidad lo más frecuente. El segundo gran grupo de temas, los relativos al 3 de Mayo, se mantiene en la misma línea, siendo el fundamental, en cuanto al primer aspecto, el de los fusilamientos que en la noche de aquel día tuvieron lugar en El Pardo y en la Montaña del Príncipe Pío, y en cuanto al segundo, la suerte póstuma de los héroes de Monteleón.

El más antiguo de los cuadros que vamos a examinar se refiere precisamente a uno de los varios trasla-

dos que sufrieron los restos de Daoíz y Velarde, depositados en aquella ocasión en la iglesia de San Isidro; su título es *Entierro de Daoíz y Velarde* (1) y su autor el valenciano José Ribelles y Helip, nacido en 1788 y residente en Madrid desde 1799 hasta su muerte en 1835. Se trata de una pintura de raigambre clasicista e intención conmemorativa y descriptiva, no falta de cierta relación con el costumbrismo. La veneración hacia las cenizas de los héroes las convierte en una especie de reliquia; todo el cuadro adquiere un carácter de procesión o, más bien, de auténtico aparato teatral, con el que tan relacionado está el sentimiento de la muerte en España desde el Barroco.

La serie dedicada a los fusilamientos ha de ser ini-





Anónimo. Grisalla que figuró en el carro fúnebre de Daoíz y Velarde.

ciada necesariamente por los *Fusilamientos de la Moncloa* (2) de Goya, realizado como su pareja en 1814 y que aún hoy conserva su fuerza no sólo como vocación histórica, sino como todo un mensaje revolucionario en su calidad de testimonio de las represalias del invasor contra "todos los que han sido presos en el alboroto y con las armas en la mano", según rezaba el artículo 2.º de la orden del día inspirada por Murat. El lienzo posee características semejantes a la *Carga de los mamelucos*, pero aún más acentuadas por ser el asunto más trágico. El color, como medio simbólico de expresión, se adapta al argumento; el estallido dinámico de la batalla se convierte en oscuro y terroso, como amenazador; sólo la mancha clara del patriota fusilado y la sangre del suelo contrastan con el ambiente general, equilibradas con la del farol que acentúa la oscuridad del grupo de los soldados, masa anónima y unitaria que contrasta a su vez con la de los madrileños. La técnica es también diferente en ambos grupos. Las incorrecciones anatómicas habituales en el genial artista tienen aquí un tono casi simbólico en lo que se podría expresar como la alienación del hombre por la violencia y la injusticia.



Anónimo. Grisalla que figuró en el carro fúnebre de Daoíz y Velarde.





Goya. *El Tres de Mayo*.

Como dato anecdótico señalaré que a finales de noviembre de 1859 apareció en un periódico madrileño, "La Nación", una nota en la que se solicitaba que se expusiera el lienzo en el Museo de Pinturas. Pocos días más tarde, en la respuesta a esta petición, el director del Museo, cargo que ostentaba entonces Juan Antonio Ribera, declaraba literalmente que cuadros como el presente "no han servido para inmortalizar a Goya". Otra absurda leyenda sobre el pintor era su supuesta falta de patriotismo, contra lo cual reacciona Ossorio y Bernard, en su *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX* (1884), diciendo que, en cuanto a esto, "basta estudiar sus *Desastres de la Guerra* y su lienzo de los *Fusilamientos* para convencerse de lo contrario". Con todo, creo que la intención de Goya era más universal y que estas obras pueden considerarse como un alegato contra la violencia y el absurdo desde el punto de vista de alguien cercano a la mentalidad ilustrada. La guerra y los actos violentos serían los monstruos engendrados por el "sueño de la razón".

Eugenio d'Ors se ocupó del cuadro en su *Goya*, de 1925, y el resultado fue un agudo análisis que nos ofrece a través de su exquisita prosa: "... Un solo ejecutor apunta aquí a su víctima. El resto del pelotón, en un movimiento colectivo, dirigido netamente hacia el fondo del cuadro, parece apuntar, no a los que están a punto de ser ejecutados, pero a los otros, a los que, izados sobre un montículo, no serán ejecutados sino más tarde... no es la inminente descarga la que les destina... Este detalle... encierra una contradicción, un ilogismo, es aquí profundamente revelador de un estilo, de una disposición de la sensibilidad, no sólo por el antagonismo de los movimientos, sino por el antagonismo de las intenciones. Es el triunfo de lo multipolar... El visitante experimenta un choque y la obra se le impone violentamente".

Aureliano de Beruete, en su monografía de 1928, la vio como una "... obra de reflexión y de pensamiento... de españolismo fundamental". Lafuente Ferrari, por su parte, continúa el análisis que inició en el 2 de





José Marcelo Contreras. *La madrugada del Tres de Mayo*.

Mayo: "... Lo que era masa en la Puerta del Sol no lo es ya... A la tensa unanimidad inconsciente de la Puerta del Sol, suceden aquí, ante las bocas mortíferas de los cañones, las más diversas reacciones individuales, que vienen a subrayar la peculiar calidad de cada ser... El hombre que alza sus brazos... viene a representar asimismo una conciencia despierta y una voluntad indomable, símbolo de aquel episodio de independencia de la España de 1808".

José Gudiol, en su gigantesca monografía de 1970, encuentra un total acierto "tanto en la adecuación de la técnica y de la composición al asunto como en la emoción que ha de despertar".

Hugh Thomas, en su estudio sobre esta pintura publicada en Nueva York en 1973, realiza una interesante incursión en el campo de la simbología en busca de las contradicciones profundas de la historia; alude a la iglesia del fondo, que sería expresión de autoridad; a los soldados, de opresión; a los prisioneros, de libertad y humanidad; pero también de incompetencia y falta de disciplina. Los soldados serían también símbolo del "monstruo frío" del estado, la eficiencia que permitió a los franceses abolir la Inquisición y planificar un nuevo estado, pero al mismo tiempo la bru-

talidad que impidió la aceptación por parte de los españoles.

Cincuenta años posterior y muy diferente en iconografía, estilo y sugerencias es *La madrugada del 3 de Mayo* o *Fusilamiento de patriotas en el Buen Suceso* (3), de José Marcelo Contreras y Muñoz, pintor granadino que se traslada a Madrid en 1865, ya en plena madurez, y obtiene con este cuadro una consideración de 3.ª medalla a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. El momento representado es el de la espera por parte de un grupo de víctimas fuera del escenario del fusilamiento, que queda, no obstante, integrado en el ámbito visible por la presencia en un ángulo del pelotón francés —que recuerda algo al de Goya en su obra del mismo tema— y por el humo de la pólvora, que penetra en la oscura estancia. El heterogéneo grupo de patriotas muestra, aparte el heroísmo y la resignación, la unidad fundamental del pueblo en aquellas circunstancias por encima de toda diferencia de edad, estado o condición social.

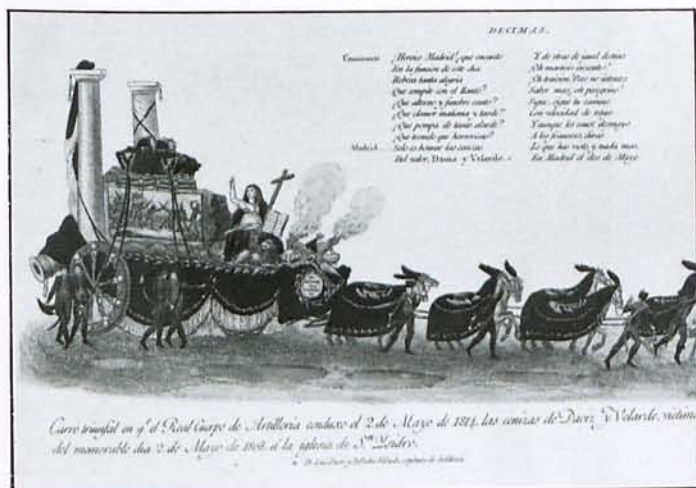
Sobre este aspecto escribió José García, en su libro *Las Bellas Artes en España en 1866*, publicado en nuestra Villa al año siguiente: "... En las distintas impresiones de aquellos mártires de la independencia se des-



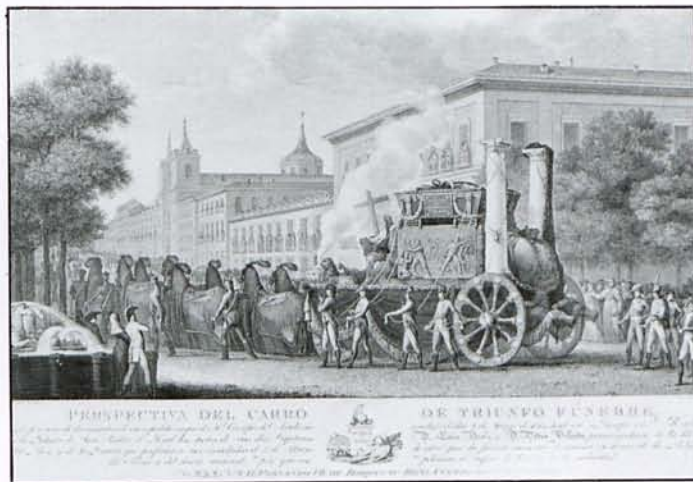
cubre el impulso que guía sus íntimos sentimientos... Nada diremos del bello contraste artístico que se ha conseguido con la ferocidad de los soldados, la impasibilidad del jefe que trae la orden de muerte, y la de los que en el fondo han asestado ya sus descargas sobre las primeras víctimas”.

El recuerdo de Goya —más por el tema que por el tratamiento— está patente en el elogioso artículo que “El Museo Universal” dedicó a la Exposición: “... Difícil era expresar el pensamiento que el autor se propuso, sin producir un sentimiento exagerado o un efecto horrible y repugnante, en fuerza de su excesivo realismo, como sucede con el cuadro de los fusilamientos de Goya... Todo en este cuadro es igualmente digno, y corresponde al pensamiento de su autor. La composición es acertada, el color brillante, la entonación vigorosa, la expresión acentuada; los efectos de la luz perfectamente dispuestos, y pintados con una verdad sorprendente... recordará siempre a los madrileños cómo saben morir sus hijos cuando es necesario el sacrificio de sus vidas por la independencia de la patria”.

En la siguiente Exposición oficial, que tuvo lugar en 1871, obtuvo la primera medalla una de las producciones más interesantes dentro del tema que estamos tratando: *Los enterramientos de la Moncloa* o *El Tres de Mayo de 1808* (4), de Vicente Palmaroli, pintor también madrileño, que se distinguió no tanto en el género histórico como, sobre todo, por sus exquisitos y personales retratos y, en general, por el refinamiento de su pincelada y de su colorido. En su versión del suceso tenemos un cuadro romántico por sentimiento y por expresión formal. Divide la composición en diagonal: a la izquierda el grupo de mujeres de cierta raigambre escultórica neoclásica; a la derecha, una figura aislada e inmóvil se contrapone a los gestos algo retóricos de aquéllas. El ambiente está muy bien logrado; la luz lívida del amanecer añade dramatismo a la escena. El artista evitó sabiamente toda posibilidad de comparación con Goya —aparte de ser otro el momento representado—, cuya influencia de todas maneras es innegable, aproximándose al tema de una forma completamente distinta; en cierto modo, esta obra



Blas Ametller. Carro fúnebre de Daoíz y Velarde.



Anónimo. Cortejo fúnebre de Daoíz y Velarde.

Y en el firmado por R. S. N. en “El Arte en España”, también de aquellas fechas, si bien su tono es muy diferente: “... Creemos que ni remotamente habrá pensado el señor Contreras, artista modesto y estudioso, en competir con Goya en la expresión de escenas de horror y desesperación, en manifestar la bárbara ferocidad del enemigo invasor y la valerosa resignación del vencido; pero aunque así sea, la comparación puede hacerse, y esta imprevisión cuesta cara al señor Contreras.” Aquí parece apuntar la extraña idea de que después de Goya nadie podía tratar el tema, cuanto menos un artista “modesto y estudioso”, como el que nos ocupa. Es uno de tantos ejemplos de cómo la crítica contemporánea oscila entre el elogio desmedido y el ataque arbitrario.

En su interesante libro de 1871, *El arte y los artistas contemporáneos en la Península*, F. M. Tubino vuelve sobre el asunto, pero con notable ecuanimidad. Según él “... aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia a las bellezas que encerraba”.

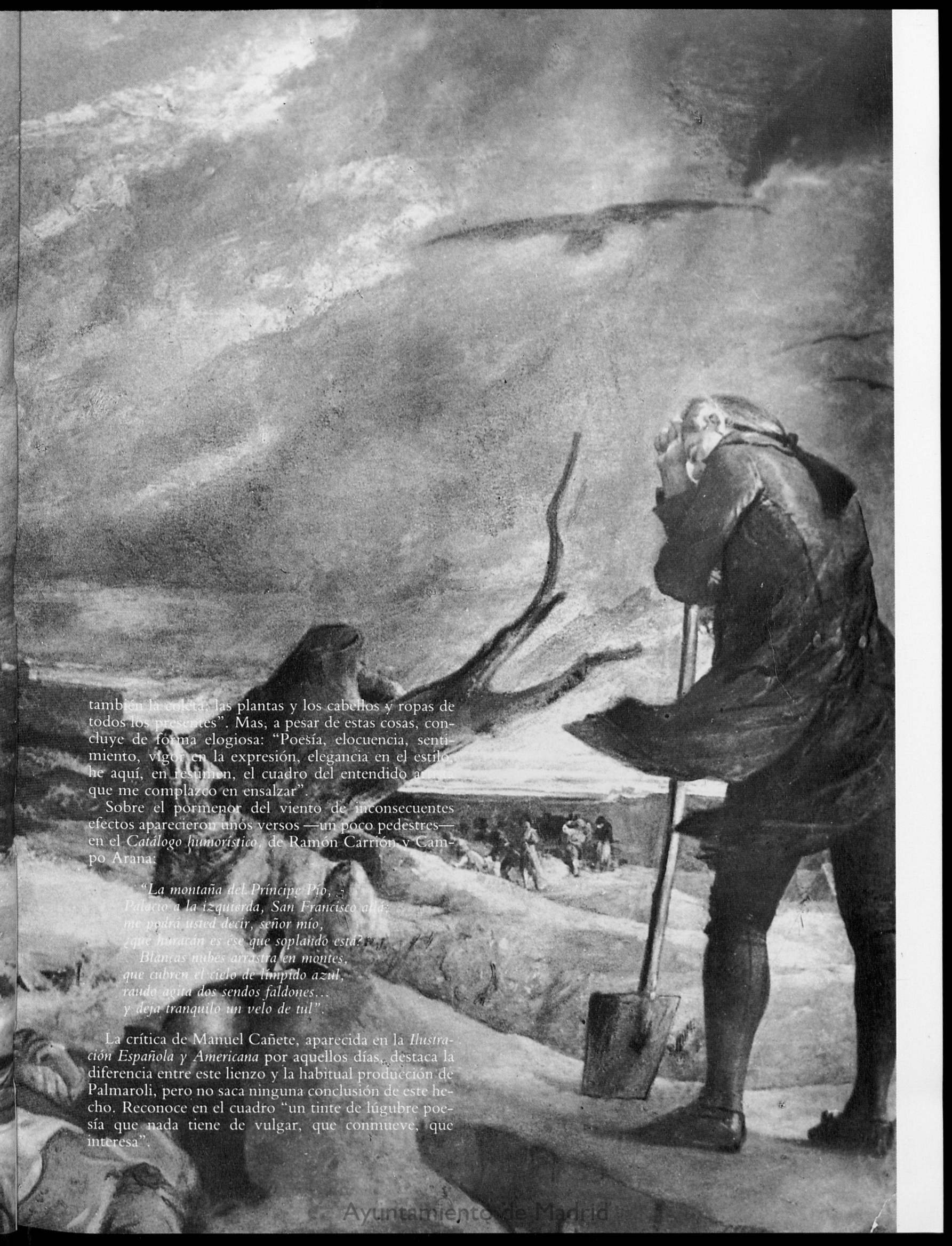
es la continuación de la del maestro aragonés, y evidentemente la más cercana a éste de cuantas aquí estudiamos. Fue adquirida por Amadeo de Saboya, quien la regaló al Ayuntamiento madrileño.

Tubino, el crítico antes citado, hizo un análisis bastante completo y objetivo de ella, poniendo de relieve, tanto sus numerosas cualidades como sus defectos, y tratando de no atender sólo al sentimiento, como él mismo dice. En su opinión “hay... tal arte en el conjunto, tanta melancolía esparcida por la escena, tanta espontaneidad y vigor en la composición; hanse dibujado las figuras con tanto esmero, y los afectos se expresaron con elocuencia tal, que el cuadro resulta bello aun juzgando severamente sus imperfecciones”. Pero afirma también que “... el interés dramático se ha desequilibrado, inclinándose todo hacia la derecha” (la izquierda del espectador); encuentra lunares en algunos detalles de dibujo, sobre todo en uno que salta a la vista: “De algún reposo a la levita del patriota, que a moverla el huracán, como supone, habría movido









también la coleta, las plantas y los cabellos y ropas de todos los presentes". Mas, a pesar de estas cosas, concluye de forma elogiosa: "Poesía, elocuencia, sentimiento, vigor en la expresión, elegancia en el estilo, he aquí, en resumen, el cuadro del entendido artista que me complazco en ensalzar".

Sobre el pormenor del viento de inconsecuentes efectos aparecieron unos versos —un poco pedestres— en el *Catálogo humorístico*, de Ramón Carrión y Campo Arana:

*"La montaña del Príncipe Pío,  
Palacio a la izquierda, San Francisco allá:  
me podrá usted decir, señor mío,  
¿qué furacán es ése que soplando está?  
Blancas nubes arrastra en montes,  
que cubren el cielo de límpido azul,  
raudo agita dos sendos faldones...  
y deja tranquilo un velo de tul".*

La crítica de Manuel Cañete, aparecida en la *Ilustración Española y Americana* por aquellos días, destaca la diferencia entre este lienzo y la habitual producción de Palmaroli, pero no saca ninguna conclusión de este hecho. Reconoce en el cuadro "un tinte de lúgubre poesía que nada tiene de vulgar, que conmueve, que interesa".





José Nin y Tudó. *Independencia española*.

Finalmente, pasemos a examinar dos cuadros de José Nin y Tudó, artista nacido en Vendrell (Tarragona), pero que llevó a cabo parte de su formación y toda su actividad profesional en Madrid hasta su muerte en 1908. Se dedica, fundamentalmente, a la pintura de historia y al retrato, especializándose en el curioso género del retrato mortuario, preferencia que, como veremos, invadió, asimismo, sus temas históricos. Su *Independencia española* (5) representa la legendaria visita de Goya a los cadáveres de los patriotas fusilados en la madrugada del 3 de mayo. No hay mucho que comentar acerca de este lienzo, como no sea su innegable torpeza, su falta de recursos en cuanto a composición y a expresión y su dudoso gusto. Que de lo sublime a lo ridículo hay un paso es una verdad palmaria que pone de manifiesto la curiosa observación de Tubino en su estudio mencionado: "Contemplando la *Independencia Española* de Tudó he exclamado: ¡cómo adelanta este artista en el colorido, pero cómo se deja llevar de lo humorístico en todos sus lienzos! Esta podría ser una obra de mucho mérito, mas, por desgracia, la composición inutiliza sus bellas cualidades". La presencia de "lo humorístico" es, por demás, chocante en un artista especializado en temas funerarios. Figuró en la Exposición de 1871.

Su segunda obra, que alcanzó segunda medalla en la Exposición de 1876, lleva por título *Los héroes de la Independencia* (6). El día 3 de mayo los cadáveres de Daoíz y Velarde fueron trasladados a la bóveda de la iglesia de San Martín, donde permanecieron hasta la noche del día 4; ésta es la escena representada. Obras como ésta revelan inmediatamente, amén de deficiencia técnica, gran pobreza de inspiración; la pintura de Nin no produce ninguna sensación de heroísmo, si no es que tiene cierto aire de velatorio de pueblo. Dejan mucho que desear las figuras de vivos y muertos, incorrectas de anatomía y malamente agrupadas.

Granés y Vallejo, en su *Catálogo cómico-crítico de la Exposición de Bellas Artes de 1876, escrito en verso y prosa...*, nos proporcionan una descripción a su manera, destacando —así me parece al menos— cierta vaga impresión de inanidad que el cuadro produce:

"Hay sobre un túmulo enano  
dos víctimas del francés  
y una mujer a sus pies  
que se disloca una mano.

Pensativo un ciudadano,  
con los ojos entreabiertos,  
mira estos despojos yertos;





José Nin y Tudó. *Los héroes de la Independencia*.

*y en su gesto y su expresión  
dice: ¡Qué gran ocasión  
para levantar dos muertos!"*

En la crítica de García Cadena en la *Ilustración Española y Americana* leemos que el pintor "enamorado de los detalles..., ha olvidado por completo la poesía y el sentimiento heroico del asunto". Y la expresión de los que contemplan los cadáveres "se parece más a la insistencia de una curiosidad impresionada que al reflejo de un dolor profundo y de un concentrado sentimiento de odio y venganza". En fin, "la vulgaridad del estilo y de la composición despojan de su aureola de gloria a aquellos dos mártires."

La conclusión nos interesa especialmente: "... La tendencia materialista a que rinde culto este pintor y a que se debe la gran decadencia actual de las Bellas Artes es incapaz de producir una estética levantada y de traducir el sentimiento de lo sublime."

Un suelto de la prensa notifica la adquisición del cuadro por el Ayuntamiento. En 1926 pasó de éste al Museo Municipal.

Para terminar, quisiera llamar la atención sobre la abundancia de obras relativas a estos temas en la década de 1870, es decir, a raíz del triunfo de la Revo-

lución Gloriosa, que a finales de 1868 destronó a Isabel II y, aunque provisionalmente, a la dinastía borbónica. Puede afirmarse que existe un claro vínculo entre el ascenso de la ideología liberal y esta proliferación de temas de contenido más o menos revolucionario, vínculo que revela un deseo por parte de los artistas, no sabemos si del todo sincero, de ponerse a la altura de los tiempos.

Recordando la conclusión del anterior artículo, habría que resumir que pocos pintores cumplieron la consigna que Benito Pérez Galdós daría en 1884: "Pintad la época presente; pintad vuestra época; lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís..."

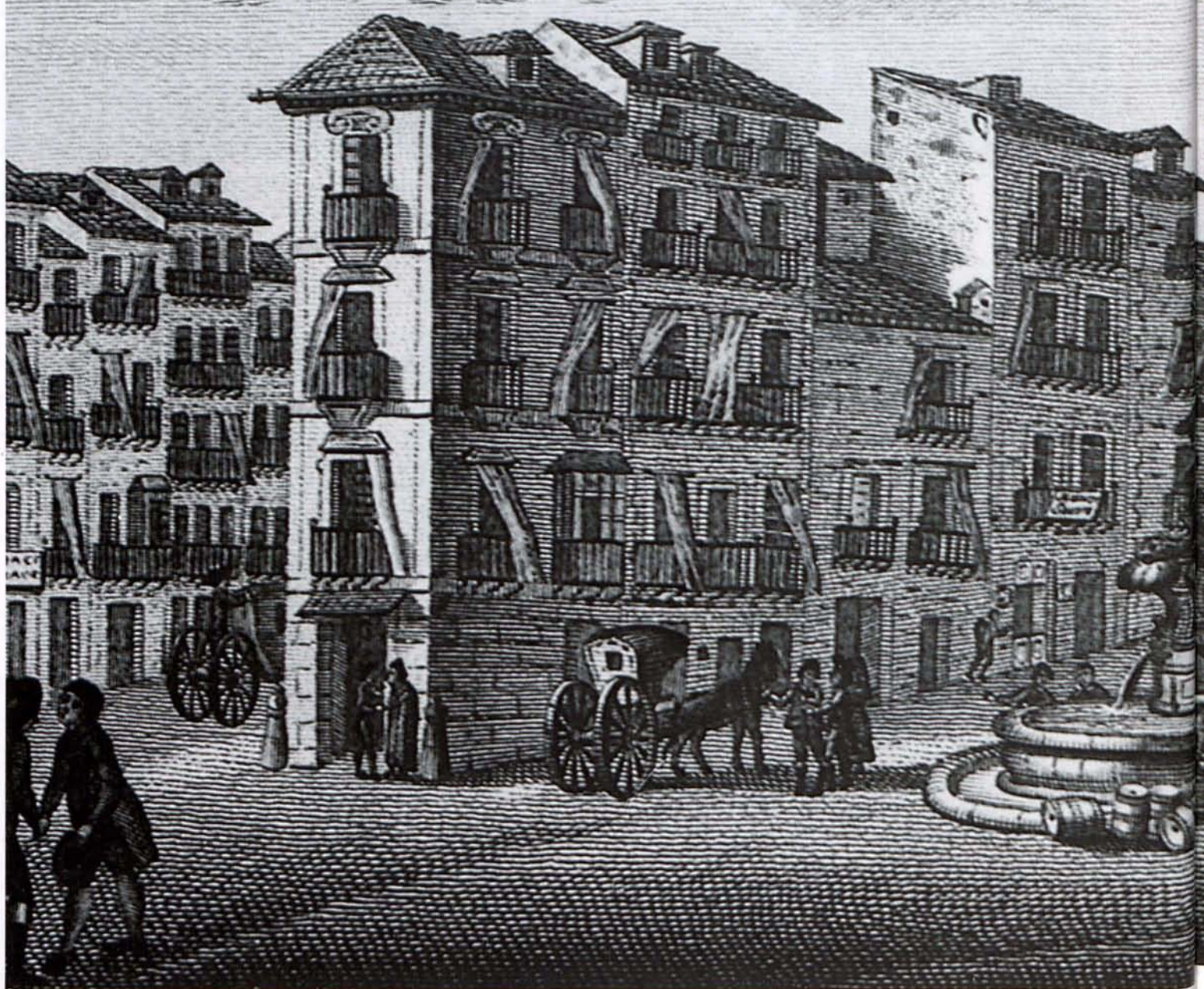
#### NOTAS

- (1) Colección Juan Lafora, Madrid.
- (2) Cat. Museo del Prado, 749. L. 2,66 × 3,45. Existe un boceto en la Hispanic Society de Nueva York.
- (3) Museo Municipal de Madrid. L. 2,97 × 3,95. Firmado: «Contreras F., 1866». IN. 9.408.
- (4) Ayuntamiento de Madrid. L. 3,08 × 4,05. Firmado áng. inf. izq.: V. Palmaroli, Madrid, 1871.
- (5) L. 1,74 × 2,62.
- (6) Museo Municipal de Madrid. L. 3,10 × 5. IN. 1.781.



# EL REGIMEN HOSPITALARIO EN MADRID A FINES DEL SIGLO XVI

Por CÉSAR AUGUSTO PALOMINO FOSSAS



*La iglesia del Buen Suceso, donde estaba el Hospital del mismo nombre, en la Puerta del Sol.*

Ayuntamiento de Madrid



Dada la multiplicidad de centros hospitalarios que existían en Madrid a finales del siglo XVI, se impone, siguiendo las teorías fusionistas de la Casa de Austria en España, la reducción de todos ellos a un número muy restringido.

Esta reducción se efectúa a causa de la "poca hacienda y facultad" que poseían los hospitales en Madrid, que en su mayoría la consumían sus "ministros" y "oficiales", por lo cual pareció conveniente que todos se redujeran a uno o dos lo más, reuniéndose en ellos los bienes de todos.

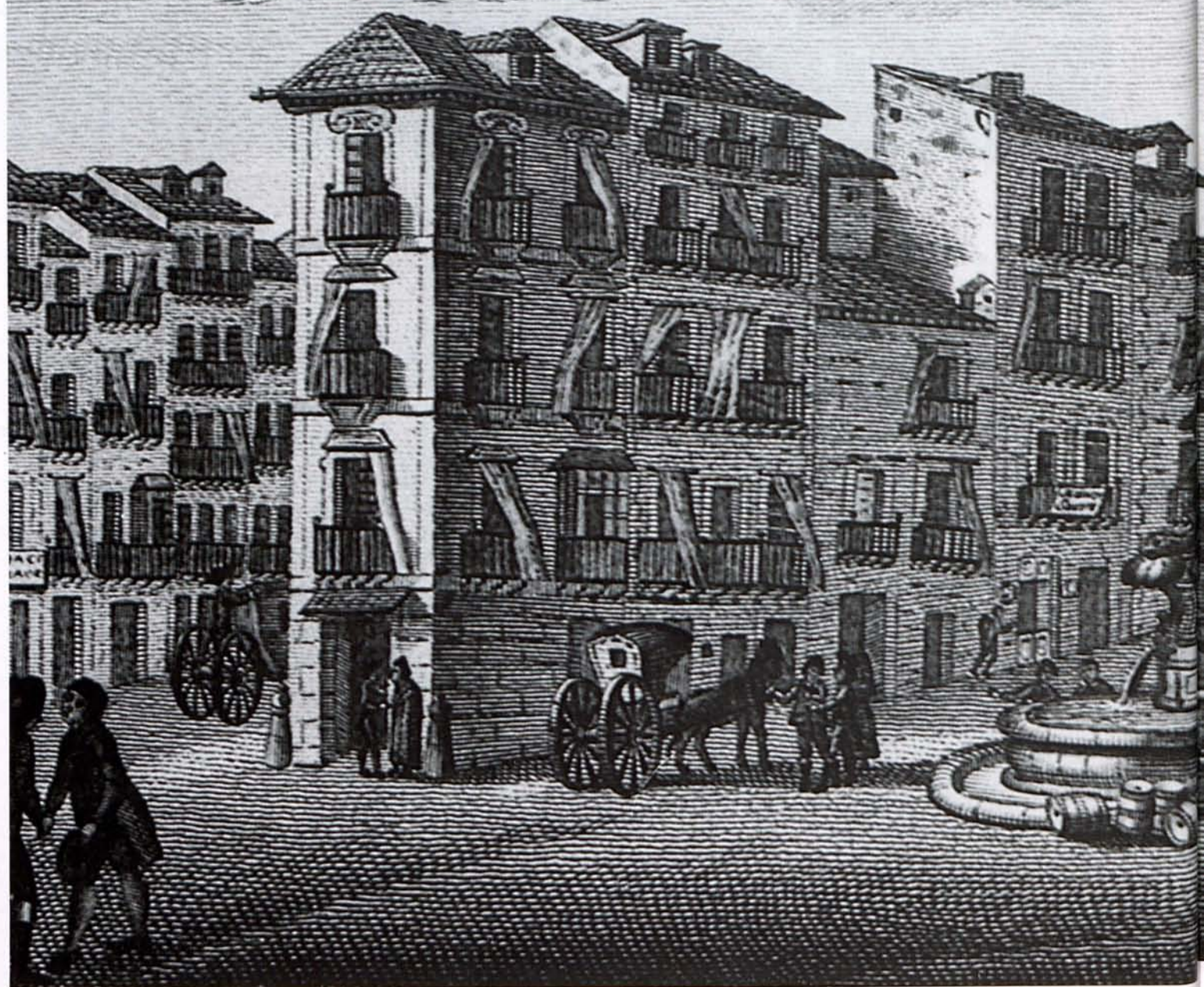


Ayuntamiento de Madrid



# EL REGIMEN HOSPITALARIO EN MADRID A FINES DEL SIGLO XVI

Por César Augusto PALOMINO FOSSAS



*La iglesia del Buen Suceso, donde estaba el Hospital del mismo nombre, en la Puerta del Sol.*

Ayuntamiento de Madrid



Dada la multiplicidad de centros hospitalarios que existían en Madrid a finales del siglo XVI, se impone, siguiendo las teorías fusionistas de la Casa de Austria en España, la reducción de todos ellos a un número muy restringido.

Esta reducción se efectúa a causa de la "poca hacienda y facultad" que poseían los hospitales en Madrid, que en su mayoría la consumían sus "ministros" y "oficiales", por lo cual pareció conveniente que todos se redujeran a uno o dos lo más, reuniéndose en ellos los bienes de todos.



Ayuntamiento de Madrid



# DISCURSOS DEL AMPARO DE LOS LE- GÍTIMOS POBRES, Y REDUCCION

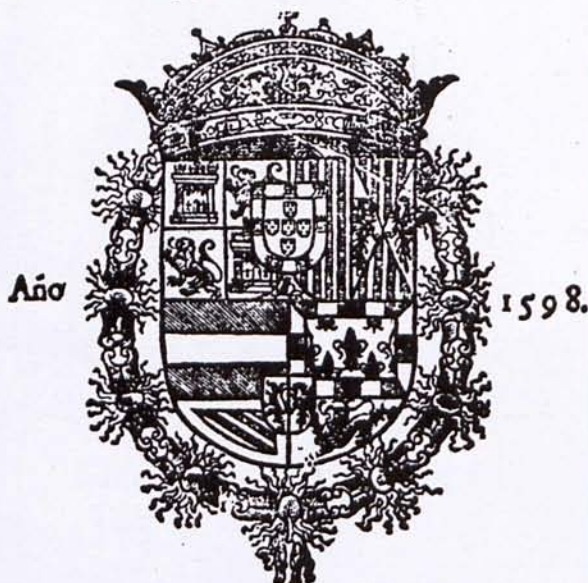
De los fingidos: y de la fundacion y principio de los  
Albergues de estos Reynos, y amparo de la  
milicia dellos.

Por EL DOCTOR CHRISTOVAL PEREZ

de Herrera, Protomedico por su Magestad de las galeras de  
España, natural de la ciudad de Salamanca.

DIRIGIDOS AL PODEROSÍSSIMO

Principe de las Españas, y del Nuevo Mundo, Don  
Filipe III. nuestro señor, &c.



CON PRIVILEGIO:  
En Madrid, Por Luis Sanchez.

Al iniciarse esta supresión se hace constancia expresa que se conservaría en todo lo que se pudiera la voluntad y memoria de sus fundadores.

Esta acción de la Corona se vio apoyada y refrendada por la intervención papal y por esa razón la Sede papal emitió dos Breves, el 10 de noviembre de 1581, con la intención de refundir la hospitalidad para un mayor provecho de sus esfuerzos.

La visita a los hospitales existentes se inició en Madrid, el 14 de agosto de 1584, por el doctor Juan Bautista Neroni, Vicario en Madrid, siendo notario de la misma Juan Gutiérrez.

La Comisión encargada de inspeccionar los hospitales de la Villa, estaba compuesta por don Pedro Portocarrero, del Consejo de su Magestad, don Alonso de Cárdenas, Corregidor de Madrid, don Juan Bautista Neroni, Vicario de la Villa, don Nicolás Suárez y don Pedro Vozmediano, regidores nombrados por la Justicia. De esta visita se desprende que en Madrid existían quince hospitales, que se dedican a recoger pobres y hacer la hospitalidad:

- Hospital de la Corte.
- Hospital de la Paz.
- Hospital de los Italianos.
- Hospital de Antón Martín.
- Hospital de Santa Catalina de los Donados.
- Hospital de San Lázaro.
- Hospital de La Latina.
- Hospital de los Convalecientes.
- Hospital de Nuestra Señora de la Merced, también llamado del Campo del Rey.
- Hospital de los niños expósitos.
- Hospital de las niñas huérfanas.
- Hospital de San Ginés.
- Hospital del Nuevo Recogimiento de Mujeres Perdidas.
- Hospital de la Pasión.
- Hospital de Misericordia General, conocido por Hospital General.

De este conjunto de centros asistenciales se decide que cuatro no se deben reducir, que son: el Hospital de la Corte, "por andar con ella siempre, pues donde quiera que fuera la Corona, este hospital va con ella"; el de los Italianos, por la misma razón, "ya que los que le fundaron y sustentan siguen a la Corte y no pide ayuda a nadie, solamente atendiendo a los de su nación y criados"; el de Santa Catalina de los Donados, "porque por su intención es más un colegio que hospital. En este centro se recogen cierto número de viejos, los cuales se mantienen con las rentas que dejó su fundador, don Pedro Fernández de Lorca, tesorero del rey don Juan II, dejando por su patrón al Monasterio de San Jerónimo el Real, comiendo en refitorio con tanta moderación que no les sobra cosa alguna", y el de La Latina, por estar casi incorporado al Monasterio de la Concepción Francisca, fundación de don Francisco Ramírez, secretario de los Reyes Católicos y Beatriz Galindo, "y se cumple la hospitalidad que mandó tener su fundador".



Los once restantes hospitales podían y debían ser reducidos a uno solo que se llamaría Hospital General, dividido en dos casas: "en la una parte que se recojan a hombres y mujeres que padezcan enfermedades contagiosas como: bubas, llagas, mexas, lepra, sarna, tiña, y los enfermos llamados incurables. Y en la otra parte para que se curen todas las personas que no tengan males contagiosos ni incurables; también se recogerán en esta casa a los pobres mendicantes y de ella se enviarán a los muchachos a la Casa de la Doctrina, que es fundación de esta Villa, por ser más a propósito que tenerlos entre los demás mendigos".

Pero estas dos casas pertenecientes al Hospital General serían como una sola, para su administración y gobierno, aunque habían de estar apartadas una de la otra para evitar el peligro de que, estando en relación, se prestase a contagio. "Además, si estuvieran juntas, habría tantos pobres que no se podría tener el cuidado necesario para con estos enfermos, imprescindible para una decorosa asistencia. También será necesario la provisión de médico distinto, para contagiosos y no contagiosos, así como ropas y servicios totalmente separados para evitar los inconvenientes dichos."

Para acoger a los enfermos contagiosos e incurables, se piensa en dedicar el Hospital de Antón Martín, "que actualmente cura enfermos de bubas". Este hospital no tenía fundación, ni dotación, ni patronazgo, "ya que los enfermos empezaron a ser recogidos allí por un hombre devoto, llamado Antón Martín, al que se unieron otras personas pías, con nombre de hermanos, habiéndose mantenido con las limosnas que ellos mismos piden".

También podría ser reducido el Hospital de San Lázaro, "donde atienden enfermos de sarna y tiña". Este centro tampoco tenía fundación, ni patronazgo, así como el de la Paz, "donde se curan enfermos éticos y otros incurables que llaman lecuas". Este hospital tampoco tenía patrón ni fundador particular, "porque se gobierna por la unión de una serie de cofrades que se juntan por caridad, manteniéndose de limosnas que consiguen pidiendo ellos mismos".

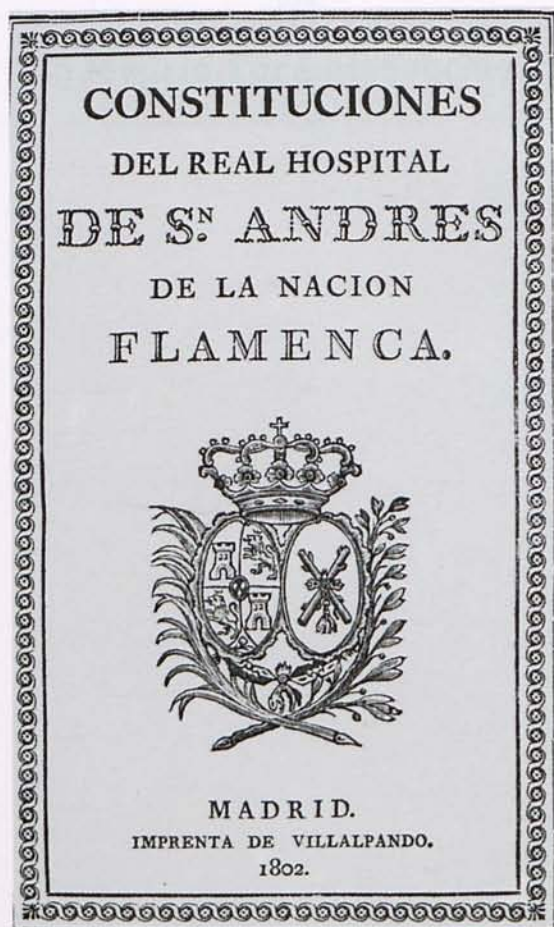
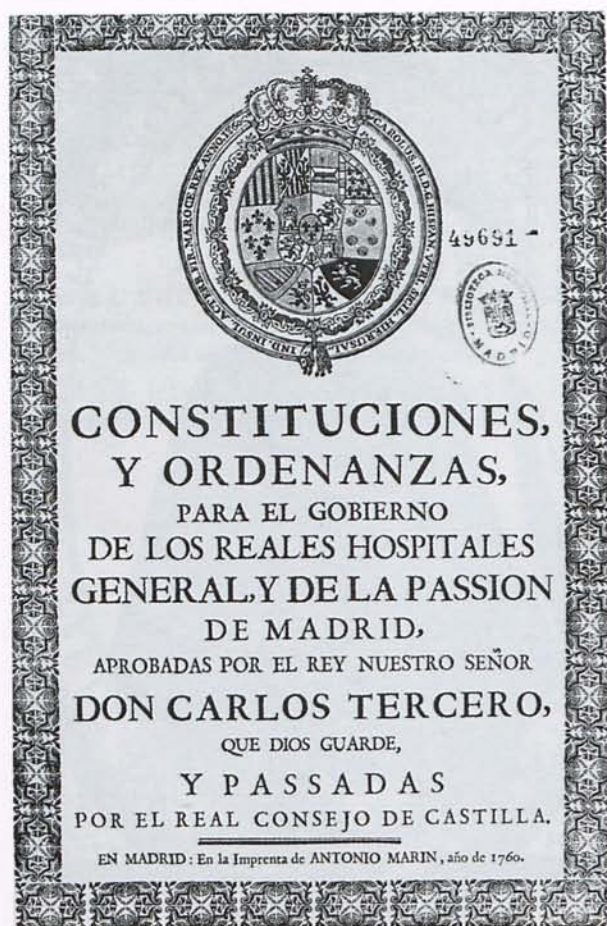
La casa de contagiosos del Hospital General se pensó unir con Antón Martín, "por existir un edificio muy capaz y ser posible de ampliar, además de estar en un lugar alto airoso y tener iglesia hecha de gran capacidad para todo".

La otra casa de este Hospital General (zona reservada a no contagiosos) estaría integrada por el Hospital del Campo del Rey, el de San Ginés, el de la Pasión, el de los Convalecientes, el de los niños expósitos, el de las niñas huérfanas y "el que ahora se llama General". En todos estos hospitales, excepto en el General, se curaban enfermedades no contagiosas y se gobernaban por cofradías, "por hombres que, movidos por piedad, se han encargado de pedir limosna, para criar niños y niñas huérfanos, no teniendo patrones particulares ni obligaciones que no quieran ellos mismos asumir".



Cristóbal Pérez de Herrera.  
\* Salamanca, 1558. † Madrid, 1620.





El Hospital del Campo del Rey fue fundado por don García de Toledo, obispo de Astorga, en 1486; en él se curaban enfermedades de gota y estaba administrado por los cofrades de Nuestra Señora de la Merced, siendo su patrón don Luis de Toledo y Mendoza. "Y parece apropiado para hacer el Hospital General en el que actualmente llaman de los Convalecientes, el cual se podría acondicionar con muy poco gasto y ser lo suficientemente amplio para poder contener todos los enfermos y pobres que en él se acogen, teniendo iglesia bastante y muy a propósito."

Este Hospital General, así dividido "como está" en dos casas, se habría de gobernar por la Junta de Caballeros y Hermanos, "de la misma forma que hoy se gobierna, existiendo solamente una Junta, siendo su cabeza nombrada por el Consejo Real" y estando ubicada, en la casa que pareciere más oportuna guardándose el mismo orden que actualmente se guarda. En esta Junta tendrían cabida todas las personas pías que se dedicaban a pedir limosna, para el mantenimiento de los hospitales que se reducían, teniendo lugar oportuno para realizar sus reuniones, siendo del mismo valor y condición que los cofrades que representaban al Hospital General, en todo lo tocante a su gobierno.

Las cargas y obligaciones de los hospitales, que se habían de reducir, y suprimir eran las siguientes:

- Hospital del Campo del Rey: una capellanía con cargo de una misa anual por el alma de Berlanga, y en la iglesia de Santa María dos fiestas cantadas de Nuestra Señora por el alma de Pascual de Calida, y en el Monasterio de la Concepción Jerónima una misa rezada, el día de la Concepción de Nuestra Señora, por el alma de Beatriz Galindo.
- Hospital de San Ginés: una misa cantada el día de la Concepción de Nuestra Señora por el alma de doña María de Vera.
- Hospital de Antón Martín: tres misas rezadas al año por el alma de doña María Zapata.
- Hospital de los Convalecientes: la fiesta anual de la Anunciación y Presentación de Nuestra Señora, por el alma de Salazar, así como otra fiesta de la Anunciación, por el alma de Hernando de Ceballos, y seis misas rezadas por el alma de María de Ortega.

Todas estas obligaciones serían cumplidas por los capellanes del Hospital General y otras personas que a la Junta pareciere oportuno.

El Hospital del Campo del Rey tenía representación especial en la Junta del Hospital General por tener patrón particular y estar su representante capacitado para inspeccionar el estado de cuentas del Hospital y ver en qué se gastaba la hacienda. Este hospital, después de su reducción, podría separar a sus enfermos para que de esta forma fueran mantenidos con su hacienda.

En el Hospital de San Ginés, entre otros pobres, se asistía a los frailes descalzos de San Bernardino y a los de Nuestra Señora de Atocha, los cuales tendrían, a



partir de entonces, capacidad de asistir al Hospital General o de la Pasión, al que encontrasen más adecuado a sus necesidades.

En el documento se incluye también inventario de los centros reducidos.

El Hospital de San Lázaro poseía:

- Camas: siete.
- Rentas: siete mil maravedíes.
- Su casa estaba tasada en: ochocientos cincuenta y ocho mil doscientos cincuenta y cuatro maravedíes.

El Hospital General, poseía:

- Camas: ciento noventa y siete, más veintiuna tarimas con sus mantas.
- Rentas anuales en censos: ciento catorce mil doscientos maravedíes.
- Este hospital contaba con dos clases de recogidos: los que se encontraban enfermos y los que, estando sanos, servían a sus compañeros.

El Hospital del Campo del Rey poseía:

- Camas: ocho.
- Rentas: sesenta y dos mil maravedíes.
- Su casa estaba tasada en un cuento (1), seiscientos setenta y seis mil maravedíes.

El Hospital de San Ginés poseía:

- Camas: doce.
- Rentas: ciento noventa y siete mil doscientos dieciséis maravedíes.
- Su casa estaba tasada en dos cuentos ochocientos cuarenta y ocho mil trescientos ochenta y cuatro maravedíes.

El Hospital de Antón Martín poseía:

- Camas: sesenta.
- Rentas: ciento cuarenta y cuatro mil quinientos ochenta y seis maravedíes.
- Su casa, en este caso, no fue tasada por tenerse que hacer reducción de otros hospitales a él.

El Hospital de la Pasión poseía:

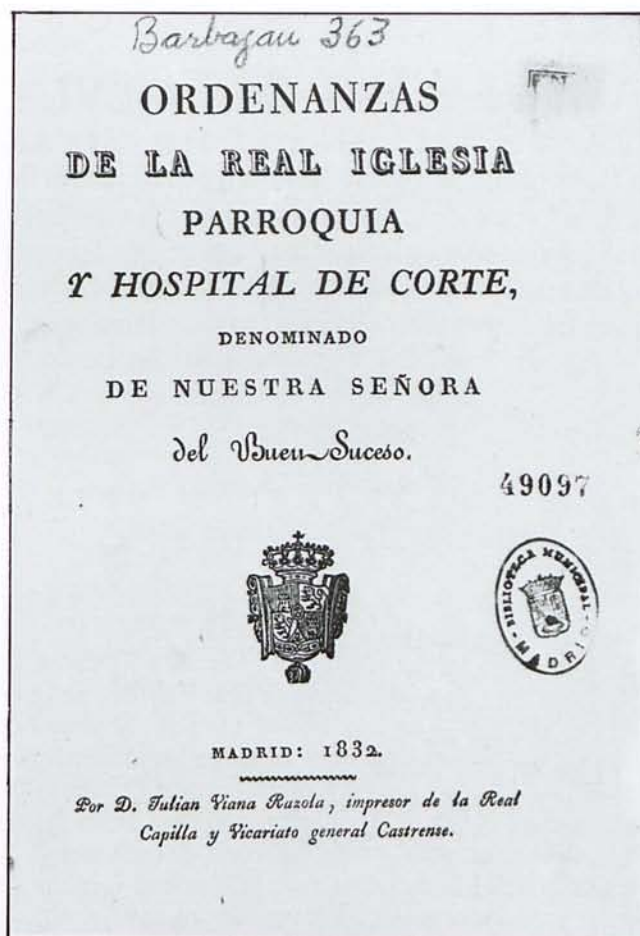
- Camas: cuarenta.
- Su casa estaba tasada en un cuento, ochocientos cincuenta mil quinientos cincuenta y dos maravedíes.

El Hospital de la Paz poseía:

- Camas: doce.
- Su casa estaba tasada en cuatrocientos ochenta y seis mil seiscientos ocho maravedíes.

La limosna, que anualmente reunía cada uno de estos hospitales era:

- Hospital General: cuatro cuentos y medio.



Carta de Hermandad del Hospital de los Flamencos.



**QVADERNO DE LA BVLA**  
**DE LA FVNDACION DEL HOSPITAL**  
 de la Concepcion de nuestra Señora, q̃ comunmente lla-  
 man de la Latina, de la villa de Madrid; de las constitu-  
 ciones, y clausulas de los testamentos de los señores  
 Fundadores, tocantes al dicho Hospital: razon de la rē-  
 ra que tiene, y vn tārco de las raciones, y salarios de  
 los ministros del: y vna breue relacion de  
 quien fueron sus Fundadores.

Año de 1638.

**RELACION BREVE DE QVIEN**  
 fueron los señores Fundadores deste Hospital.



**L**OS Señores Fundadores deste Hos-  
 pital, fueron, el muy Noble y Valero-  
 so Cauallero Francisco Ramirez de  
 Orena, hijo de Iuan Ramirez de Ore-  
 na, y de doña Catalina Ramirez de  
 Cobreces su muger; criose en serui-  
 cio del Rey dō Enrique Quarto: y des-  
 pues de su muerte, en el de los Reyes  
 Catolicos don Fernando, y doña Isabel, de gloriosa memoria,  
 de su Consejo de Estado y Guerra, y su Capitan General de  
 la artilleria, en la conquista del Reyno de Granada, vezino, y  
 Regidor de Madrid, sucesor, y descendiente de aquel Insigne,  
 y esforçado Capitan Gracian Ramirez, Caudillo y Restau-  
 rador de su Patria, y deuotissimo defensor de la Venerable  
 Imagen de N. S. de Atocha, de quien nuestro Fundador here-  
 dō juntamente, con la deuocion el valor y esfuerço de su an-  
 tecessor. Mostrole en la batalla de Camora cō el Rey de Por-  
 tugal, y sus parciales, y en el cerco de las fortalezas del Alha-  
 bar y Cambil, lleuado la artilleria por lugares fragosissimos  
 que aun a pie parecia cosa imposible el passar por ellos, y as-  
 sentandola en vn collado, fue tan recio el combate, que la en-  
 trō por fuerça. Despues por el año de 1487. estando los Re-  
 yes Catolicos sobre Malaga, asentō la artilleria para batir las  
 dos torres de la puente desta Ciudad en lugar menos a propo-  
 sito para conseguir la vitoria, le mejorō con la aduertēcia del  
 A Cielo

Cuaderno de la Bula del Hospital de La Latina.



Nuestra Señora de la Merced, advocación del Hospital del Campo del Rey.

- Hospital del Campo del Rey: ciento sesenta mil maravedies.
- Hospital de San Lázaro: ciento ochenta mil maravedies.
- Hospital de San Ginés: doscientos mil maravedies.
- Hospital de Antón Martín: un cuento, ciento veinticinco mil maravedies.
- Hospital de la Pasión: doscientos mil maravedies.

La reducción de los hospitales fue realizada por el Cardenal Arzobispo de Toledo don Gaspar de Quiroga, en 31 de enero de 1587, quedando por este hecho suprimidos los hospitales siguientes:

- Hospital de Nuestra Señora de la Merced, vulgarmente llamado del Campo del Rey.
- Hospital de San Ginés.
- Hospital de Santiago de los Caballeros.
- Hospital de la Pasión.
- Hospital de Nuestra Señora de la Paz.
- Hospital de Antón Martín.
- Hospital de San Lázaro.
- Hospital de los Convalecientes.
- Hospital de los niños expósitos.
- Hospital de las niñas huérfanas.
- Hospital del Nuevo Recogimiento de Mujeres Perdidas.

En esta definitiva supresión se da la curiosa circunstancia de ser suprimidos hospitales que no aparecían en las visitas hechas a estos centros para su reducción,





SANTA COLETA.

*Virgen de la Tercera Orden de S. Francisco, Reformada de las Clarisas, y singular abogada en los peligrosos partos.*  
A 6 de Marzo.

*Santa Coleta, abogada en los partos peligrosos.*

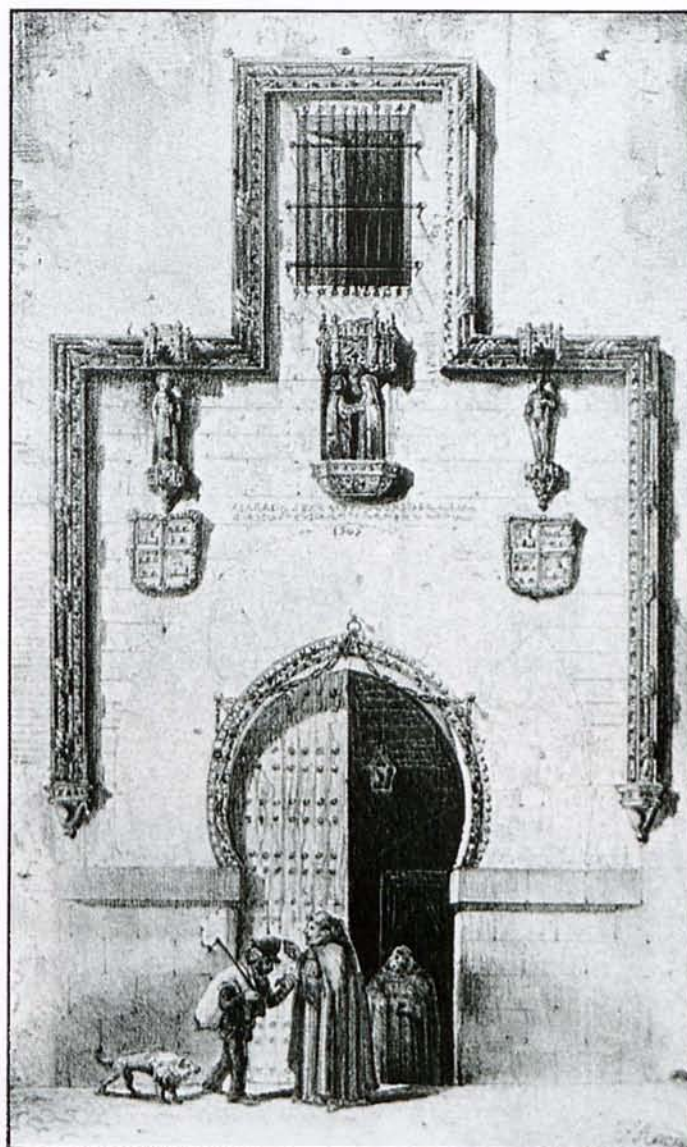
como es el caso del Hospital de Santiago de los Caballeros.

A partir de aquel momento se prohibió que ostentasen sus nombres anteriores los centros suprimidos y que actuasen como tales los juros, rentas, posesiones, limosnas y otros cualesquiera bienes y, desde este momento, los hospitales suprimidos, aparecen reflejados en todos los actos con el calificativo de "agregados" (1).

Por esta misma reducción, el Hospital General se comprometió a prestar un servicio más amplio y mejor a todas las personas que asistieran a los centros suprimidos, subrogando el General todas las obligaciones de misas que tuvieran contraídas los restantes hospitales de forma perpetua; el Hospital General se haría cargo además de las deudas que hubieran contraído todos los hospitales suprimidos, siempre que no superaran las cantidades que se les había fijado como bienes. Dado que sobrase hacienda, podría gastarse en la mejor forma por las cofradías o fundadores de los hospitales reducidos, como bienes propios que eran.

El documento a que hacemos referencia, presenta a continuación, un completo inventario de los bienes que se encontraban en todos estos centros hospitalarios, en el momento de su reducción y traspaso a los únicos persistentes.

De este inventario se desprende su penuria endémica, reflejada en la relación de sus bienes muebles, viejos y escasos, con una carencia absoluta de elementos quirúrgicos y clínicos, pues el único utensilio que encontramos, en toda la prolija enumeración de objetos, es una jeringa a la que se añaden unos metros de lienzo viejo, para vendajes.



*Portada del Hospital de La Latina.*





V. R. D. LA B.ª MARIA ANA DE JESVS. Sita  
En la Iglesia de S. Juan de Dios de esta Corte...  
A Expensas y devocion de la Congreg. de Naturales de Madrid  
Año de 1788.

La Beata Mariana de Jesús, venerada en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios.



El Arcángel San Rafael, venerado en el convento de San Juan de Dios.

No podemos admitir que esta falta de ajuar médico, se deba a descuido en los inventarios, pues aparecen reflejados en ellos, hasta las piezas rotas, calificándolas despectivamente muchas veces de estar en mal estado, constando en su enumeración incluso las gallinas con sus pollos.

Por el contrario, en estos desatendidos centros hospitalarios, existía una profusa cantidad de ornamentos sagrados, con abundancia de manteles de altar, en finas telas de Holanda adornadas con brocados de oro y plata, cálices de plata sobredorada o no, casullas de terciopelo o tafetán de diversos colores, manípulos, albas...

De estas descripciones se puede deducir que los hospitales en Madrid, y éstos eran un reflejo de los restantes del Reino, estaban más preocupados por la salvación de las almas que del cuidado de los tullidos cuerpos, siendo lugares en los que se esperaba, pacientemente, la llegada de la muerte.

Por documentos posteriores, parece que esta reducción no fue llevada a cabo con mucha puntualidad, pues algunos de los centros suprimidos continuaban existiendo cien años después. En 1680, Francisco Llorente, Agente de los hospitales de esta Corte, actuaba en nombre del General, Pasión, Desamparados, Inclusa, Convalecientes y Casa del Beato San José, la Nueva Recogida de Mujeres y la Galera (2).

En 1686, el Hospital de Antón Martín pasó a ser llamado de Convalecientes y se le conocía con el nombre de Nuestra Señora de la Misericordia (3), lo cual viene a demostrar una vez más, que la reducción no fue demasiado efectiva, pues el Hospital de Antón Martín fue de los reducidos en 1581. Estos hospitales, teóricamente reducidos, siguieron su intensa actividad; por ejemplo, el Hospital de los Desamparados tenía en 1688 un censo de 250 niños, 41 mujeres impedidas y anualmente se asistía a más de 300 partos, lo cual da una idea de la vida de este centro asistencial (4).

Esta breve información, sobre la vida hospitalaria en Madrid, en modo alguno pretende establecer una idea de la política sanitaria bajo la corona austriaca, sino un punto de partida para el estudio de este tema, basado en el caudal documental existente en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en su Sección de Hospitales.

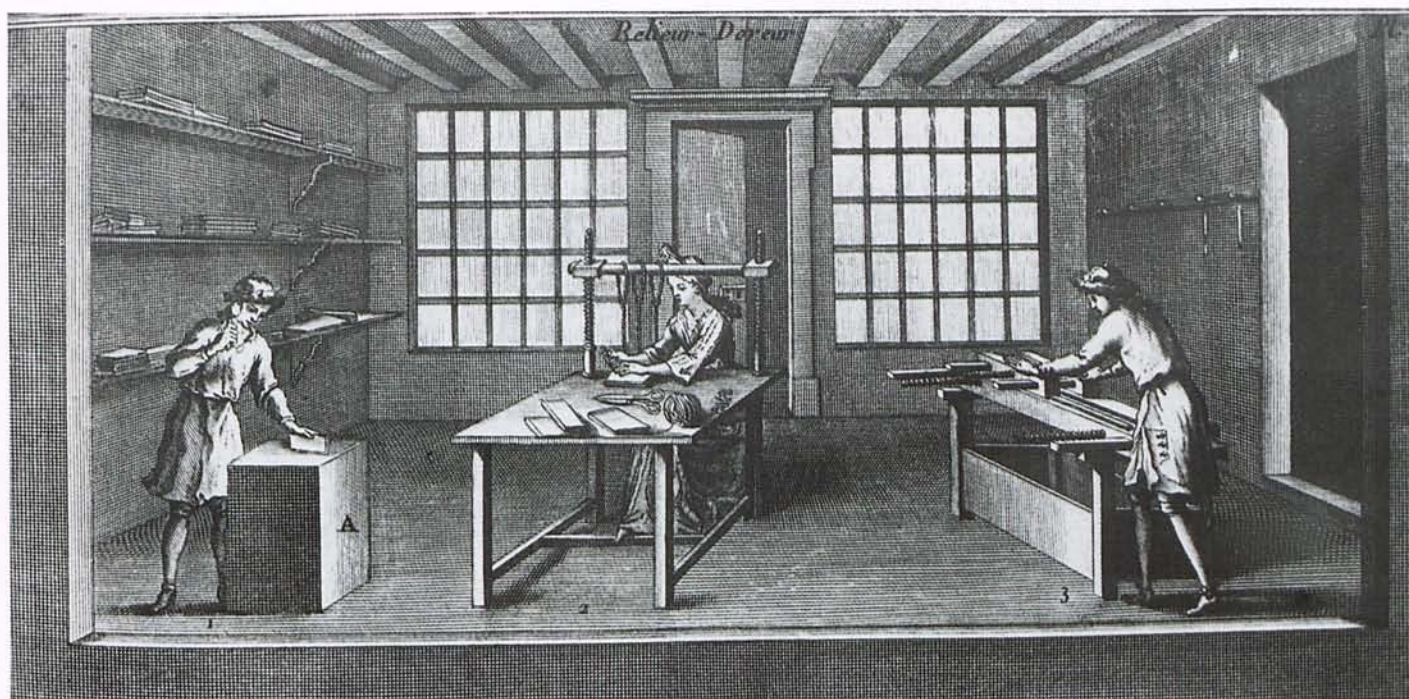
(1) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid. Protocolo 24774, 6 de mayo de 1680.

(2) *Idem id.*, 13 de mayo de 1680.

(3) *Idem id.*, 19 de septiembre de 1686.

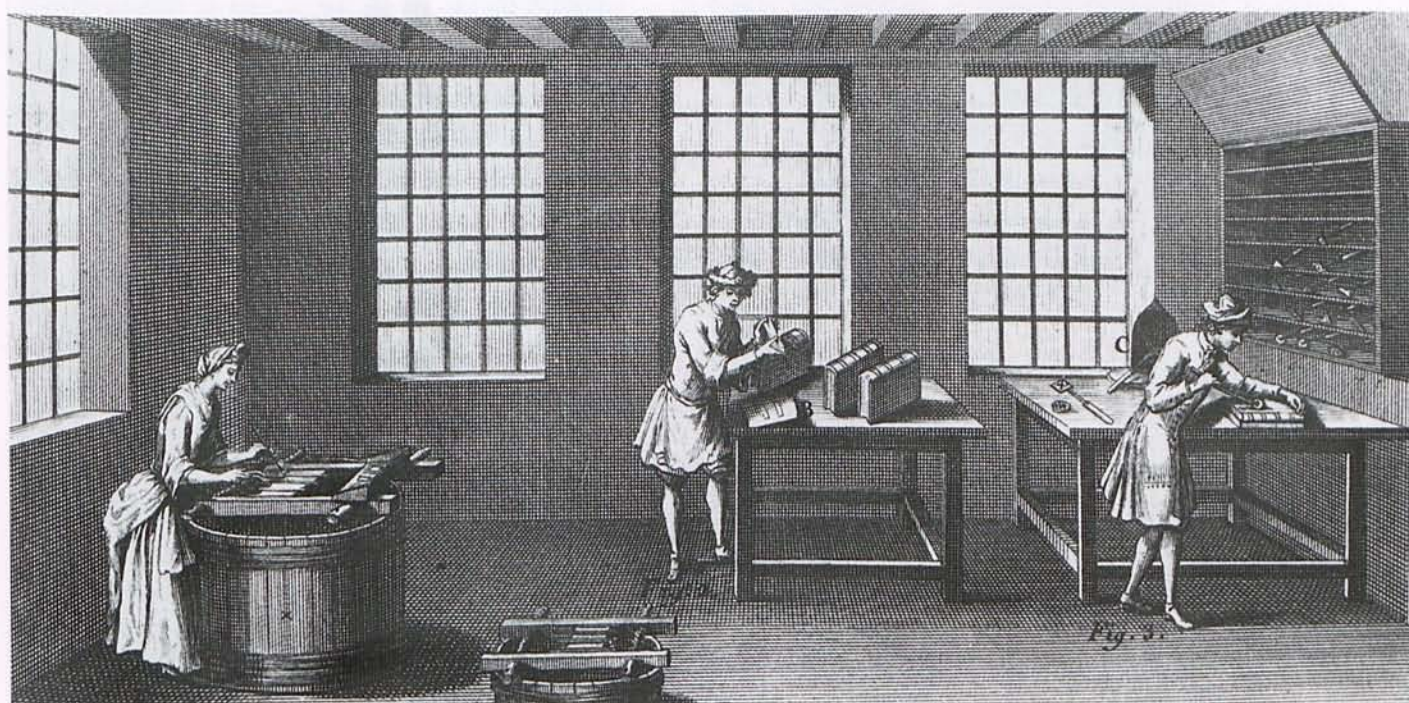
(4) *Idem id.*, 21 de febrero de 1688.





# LA ENCUADERNACION MADRILEÑA Y LA COMUNIDAD DE MERCADERES Y ENCUADERNADORES DE LIBROS DE LA CORTE EN EL SIGLO XVIII

Por Angel LÓPEZ CASTÁN





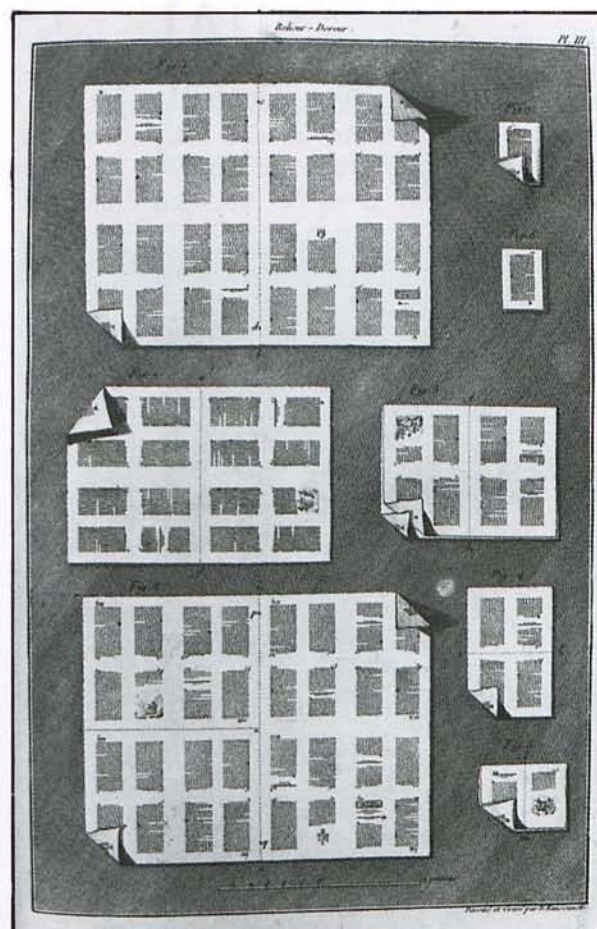
## 1. CONSIDERACIONES GENERALES

**E**L arte de la encuadernación podría definirse como el trabajo artesanal del libro consistente en la unión y cosido de los diversos pliegos o cuadernillos que lo componen, protegidos por medio de unas tapas o cubiertas de piel u otro material —madera, pergamino, terciopelo, etc.— decoradas artísticamente.

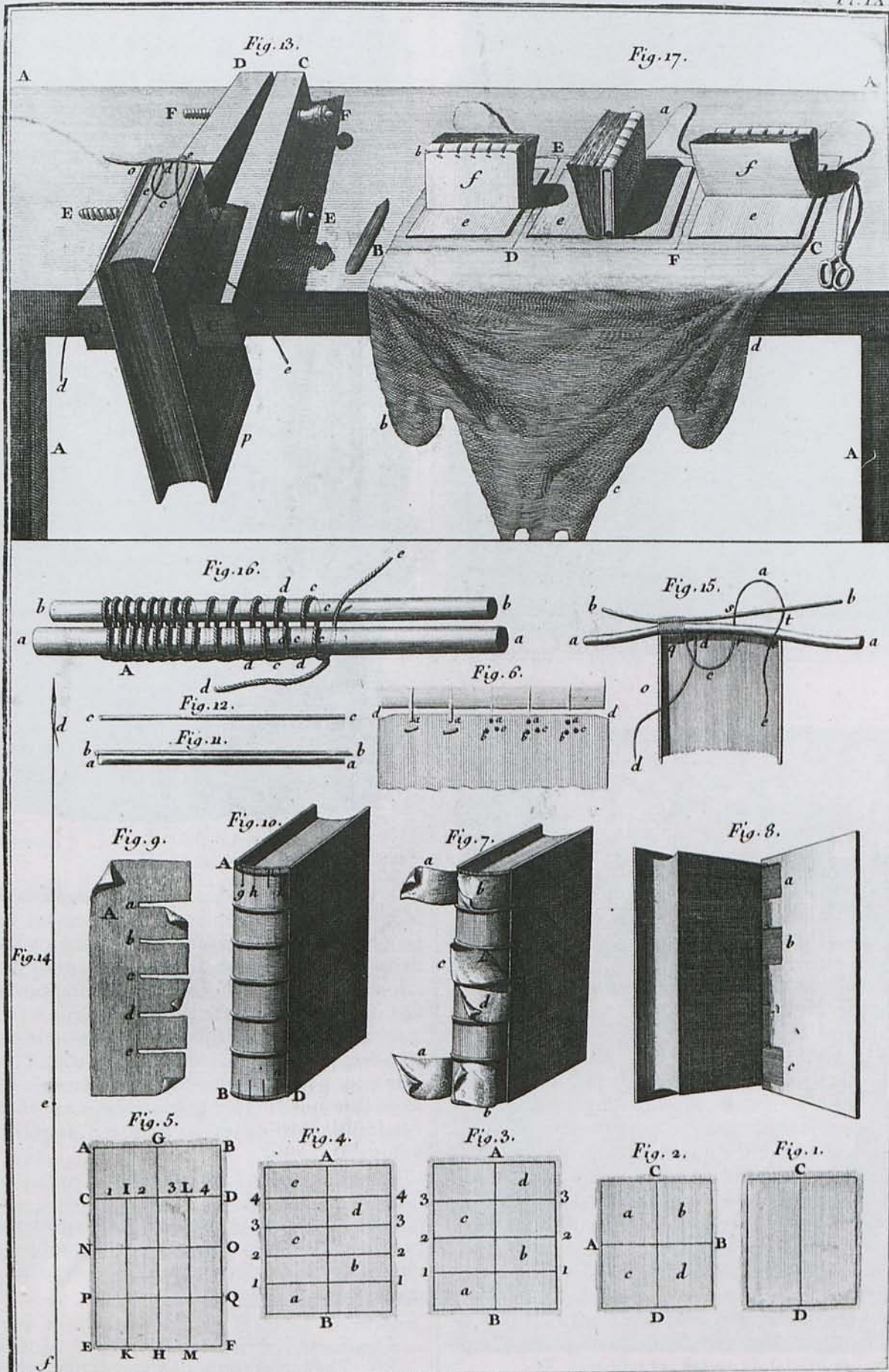
La encuadernación de libros alcanzó en Madrid una gran importancia durante el siglo XVIII, especialmente bajo el reinado de Carlos III, época cumbre en las artes del libro español; importancia pareja, por otra parte, el auge experimentado por la imprenta y el grabado madrileños en esta centuria, arte este último en el que sobresalió el grabador Manuel Salvador Carmona.

El florecimiento de este oficio artístico en la Corte vino motivado, en parte, por la gran abundancia de ejemplares de calidad reunidos en la Biblioteca del Palacio Real, procedentes en su mayoría de regalos y encargos hechos al extranjero por los propios monarcas Borbones, quienes a su vez gustarían de encuadernarlos bellamente, encomendando dicha tarea a hábiles artífices especializados. La encuadernación madrileña aparece así, durante el siglo XVIII, como un arte íntimamente ligado a los encargos regios. A este hecho habría que añadir la impresión y publicación en Madrid de numerosas obras, tanto nacionales como extranjeras —traducciones sobre todo—, durante esta centuria, las cuales precisaban igualmente del auxilio de la encuadernación para su comercialización y venta. Así pues, podemos afirmar que la Real Casa en primer lugar, seguida de las Reales Academias establecidas en la capital de España, y, en última instancia, el público ilustrado, fueron los principales clientes de los talleres de encuadernación en el Madrid del XVIII. A modo de ejemplo diremos que solamente para la "Compañía de Impresores y Libreros de Madrid" trabajaron, en 1766, una veintena de casas o personas, según datos de Castañeda y Rodríguez Moñino (1). En siglos anteriores, como contraste, el arte de la encuadernación, orientado fundamentalmente hacia una clientela eclesiástica (libros de rezo y misales), se ejerció en la Corte, nos dice Cavestany, "con la finalidad exclusiva de servir a las imprentas, encuadernando el libro en tipos vulgares con tapas de badana o de pergamino, cuya primera materia ofrecían los curtidores de la clapital" (2).

El sector que hoy denominaríamos de "artes gráficas" constituía en el siglo XVIII un ramo íntimamente unido en la Corte, ya que en numerosas ocasiones los propios impresores y libreros madrileños —casos de Sancha e Hijo, Ibarra o Pérez de Soto— eran a la vez encuadernadores de libros. Hay que señalar, en efecto, como advierte Cavestany (3), que la mayor parte de las imprentas madrileñas del XVIII contaban con un taller particular de encuadernación del que salía ya el libro perfectamente encuadernado y listo para su venta.











Pedro Rodríguez de Monforte. Encuadernación barroca de abanicos.



Encuadernación de la época de Felipe V.

Según Eugenio Larruga, “los libreros de Madrid no forman gremio, ni están sujetos a las comunes consecuencias de las ordenanzas gremiales, porque no las tienen; bien que no están exentos de congregaciones, porque tienen dos propias, con constituciones que no intentamos examinar” (4).

Ignoramos si Larruga tuvo conocimiento de la existencia de las Ordenanzas de la Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de la Corte del año 1762, ya que no hemos encontrado ninguna referencia a ellas en sus *Memorias políticas y económicas*. De estas Ordenanzas se desprende que si bien los libreros madrileños no formaron un verdadero gremio en el sentido estricto del término, según afirma Larruga, sin embargo, y en lo que se refiere concretamente a los encuadernadores, se fijaba un aprendizaje de cinco años, más un año de mesero, al término de los cuales eran aprobados de oficiales, aunque no existía el grado de maestro ni el examen de maestría. En palabras de Cavestany, “puede decirse que cada maestro, en su taller doméstico, es oficial de todas las labores” (5).

Larruga distingue tres clases de libreros (6):

1.º) “Unos son aquellos que se dedican únicamente a comprar libros, y revenderlos en sus casas; estos propiamente son mercaderes, porque los hacen venir de su cuenta de las oficinas que los imprimen, sin pasar muchas manos”. Dentro de esta primera clase, Larruga distingue entre los libreros que son “verdaderos comerciantes, porque hacen imprimir de su cuenta libros para hacer comercio de ellos”, y aquellos otros que son “puramente revendedores”, dedicándose exclusivamente a comprar libros en Madrid y revenderlos, “sin poner de su parte ningún género de industria”.

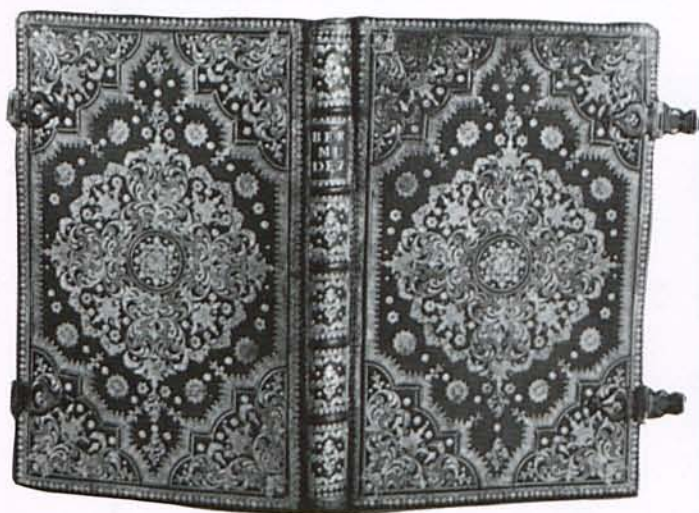
2.º) “La segunda clase son los encuadernadores de pasta, de los cuales algunos tienen también sus librerías, y al mismo tiempo que trabajan en su arte, añaden el ramo del comercio”.

3.º) “La tercera son los encuadernadores de pergamino, que también tienen comercio de libros”.



Los impresores madrileños, en 1763, formaron la llamada "Compañía de Impresores y Libreros", ampliamente estudiada por Larruga (7). Los encuadernadores y mercaderes de libros, por su parte, formaron también comunidad, como hemos señalado más arriba, un año antes, el 1 de octubre de 1762, fecha en que fueron aprobadas sus Ordenanzas por el Real y Supremo Consejo de Castilla.

Carlos III, a lo largo de su reinado, dictó varias Reales Cédulas de carácter proteccionista orientadas a potenciar la imprenta y encuadernación nacionales, sector ampliamente representado en Madrid durante el siglo XVIII: por la de 14 de noviembre de 1762 quedó abolida la tasa de libros; por la de 3 de junio de 1764 se concedía libertad a los impresores para imprimir libros de rezo (8); por la de 9 de julio de 1784 se prohibía la entrada en el reino de libros extranjeros; y por las Reales Cédulas de 2 de junio de 1778 y 27 de mayo de 1790, dadas ambas en Aranjuez, se prohibía la introducción de los "libros encuadernados fuera del Reyno".



*Encuadernación rococó.*

La Real Cédula de 2 de junio de 1778 prohibía "absolutamente la introducción en estos Reynos de todos los libros encuadernados fuera de ellos, a excepción de los que vengan en papel, o a la rústica, y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos, y libros impresos", concediéndose seis meses para la introducción de los que ya estuviesen pedidos (9). Por su parte, la Real Cédula de 27 de mayo de 1790 venía a corroborar la restricción impuesta en la anterior, si bien precisaba que esto sólo "se ha de entender con los libros que vengan de surtido, y en más número que de un solo exemplar" (10).

Desde un punto de vista formal, las influencias francesas e italianas primero, introducidas por los Borbones, e inglesas más tarde —bajo Carlos IV— se harán patentes en las encuadernaciones madrileñas del siglo XVIII, siendo sustituido el abigarrado sistema ornamental barroco del XVII —encuadernaciones "de abanico" por una simplicidad y claridad decorativa —estilos rococó y neoclásico— de la estructura ornamental (11).

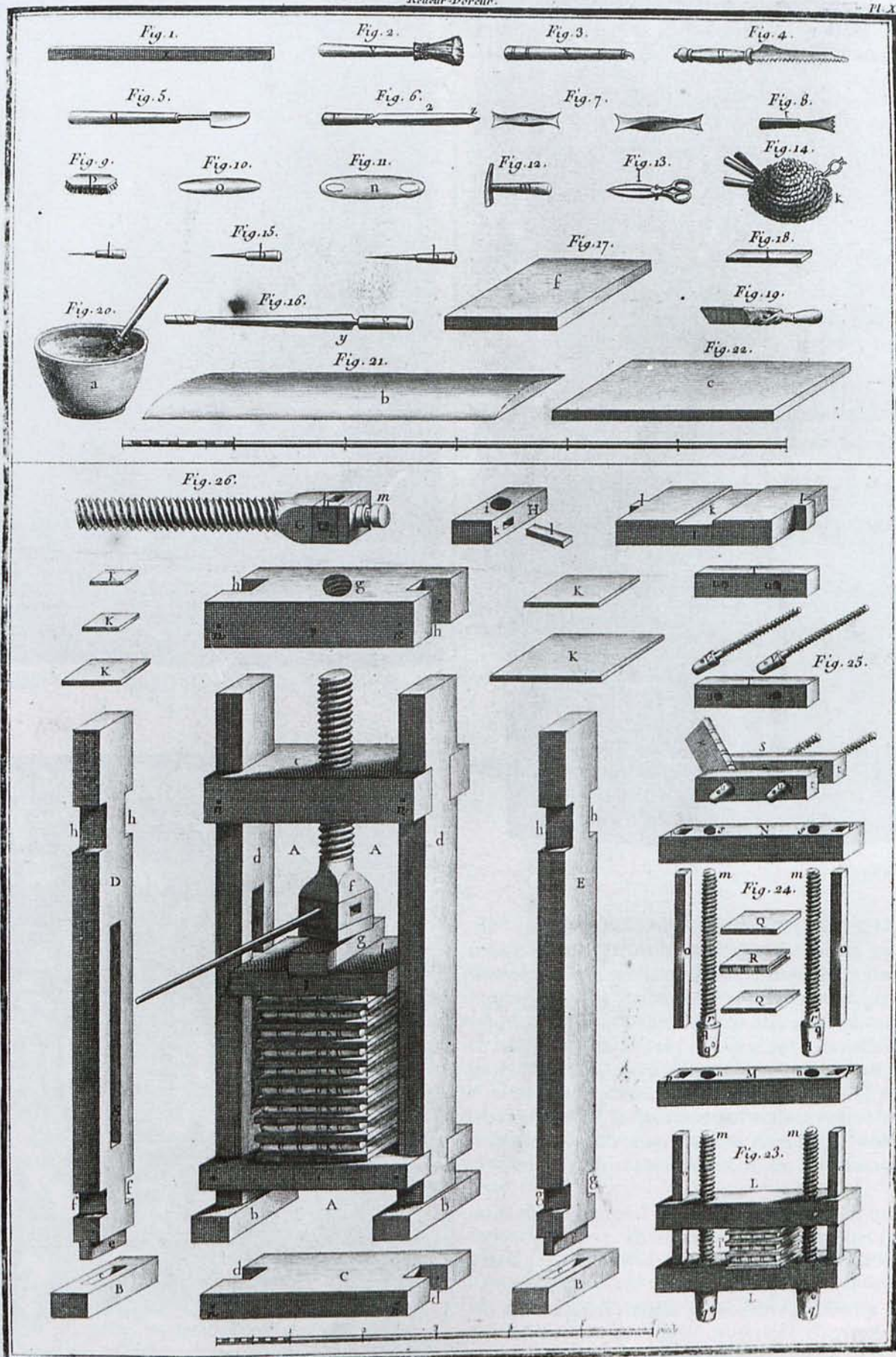


*Taller de Antonio de Sancha. Encuadernación rococó de influencia italiana.*

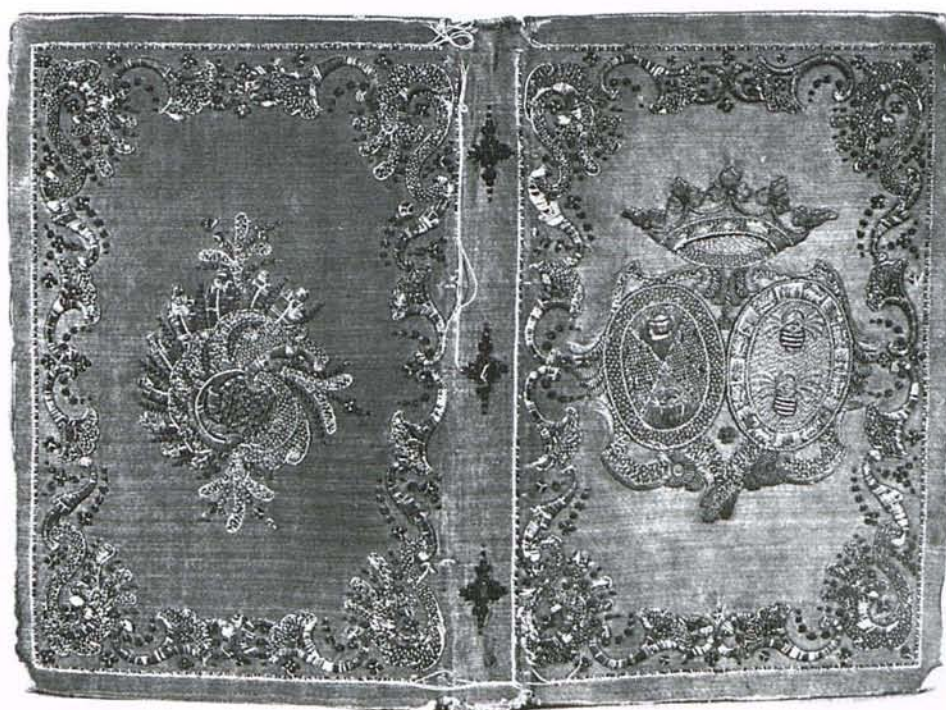


*Encuadernación rococó.*









Encuadernación con tapas bordadas en seda y oro.

Cavestany (12) advierte cualidades propias, “esencialmente coloristas”, en la encuadernación madrileña dieciochesca, “conseguidas con los más vivos tintes y buena calidad de oro”, completando el conjunto estético, no inferior al de la encuadernación extranjera, los muy variados “hierros” utilizados en la estampación de los diseños, siguiendo el gusto de la época, así como el empleo de las técnicas decorativas del “mosaico” y los “talcos” de colores y la aplicación de cromos y pinturas, perfectamente plasmadas en las bellas y graciosas encuadernaciones de los ejemplares que componían la *Guía de forasteros en Madrid*, salidas del taller de Sancha.



Taller de Antonio de Sancha. Encuadernaciones rococó de época de Fernando VI.





Taller de Antonio de Sancha. Encuadernación neoclásica.



Encuadernación rococó de orlas de encajes.



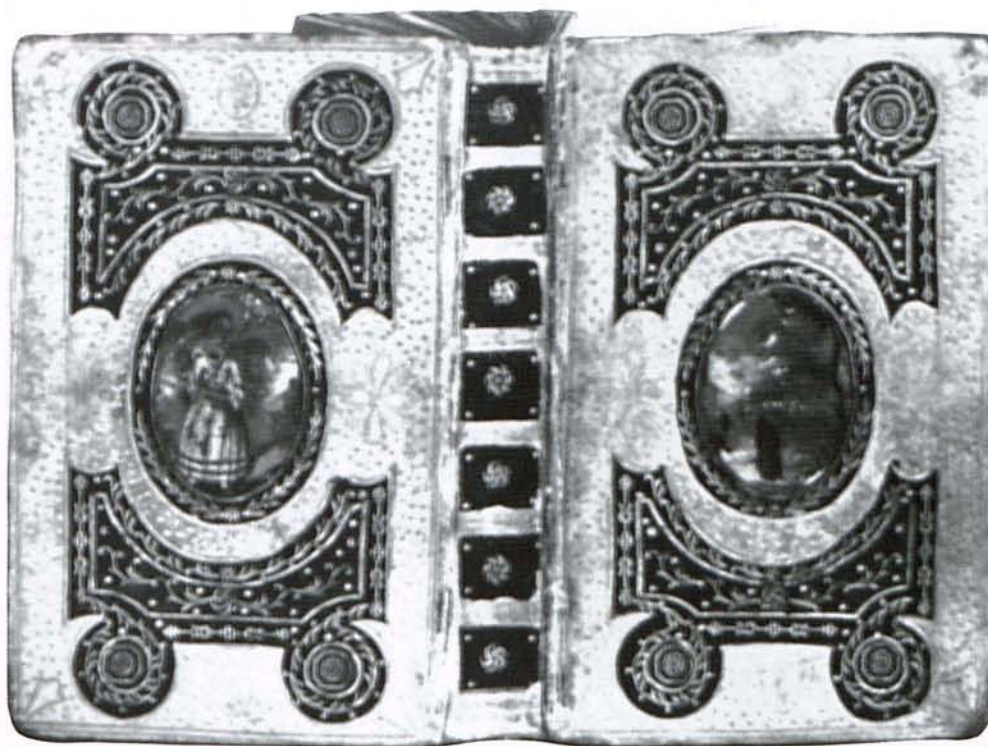
Taller de Antonio de Sancha. Encuadernación rococó de orlas de encajes.

Entre las decoraciones más usuales utilizadas por los encuadernadores madrileños del XVIII, minuciosamente estudiadas por Matilde López Serrano (13), podemos mencionar los punteados en espiral, rocallas y orlas florales de gusto naturista (lirios, girasoles, azucenas, campánulas) típicas de los reinados de Felipe V y Fernando VI, que conjugan influencias italianas y francesas; los "mosaicos" sobre pieles de fondo claro punteadas de oro, completados a veces con cromos, pinturas o aplicaciones de "talcos" de colores, y las orlas de encajes, características del reinado de Carlos III, de clara influencia francesa, imitando los modelos parisinos de Padeloup y Dèrôme; los "florones" y floroncillos, de tradición barroca, y diversos motivos dorados, estampados con hierros generalmente —también con planchas y plaquetas—, de época de Fernando VI y Carlos III, a base de flores (de lis, azucenas, peonías), rosetas, veneras, pequeñas ménsulas, ramilletes y guirnaldas, etc.; y por último, ya en época de Carlos IV, los "filetes", orlas y cenefas o "borduras", estampaciones todas ellas doradas o "gofradas" de gran sobriedad, hechas con rueda generalmente, con un repertorio ornamental de carácter neoclásico, de fuerte influencia inglesa, a base de líneas continuas, de puntos y perlas, grecas y meandros, triglifos y metopas, bandas de palmetas, temas vegetales naturalistas de pequeño tamaño (hojas de vid, de yedra, racimos y rosas), pequeños hierros sueltos representando vasos griegos de diversas formas, trípodes, liras, cornucopias, plintos o basamentos, lazos de cintas, y hierros emblemáticos de influencia literaria (amatorios, musicales o campestres) y alusivos al progreso científico de la época (viajes marítimos, aerostación, ciencias naturales).

Ya en el primer tercio del siglo XIX, bajo el reinado de Fernando VII, surgirán las llamadas encuadernaciones "de cortina" como una variante del estilo imperio y las románticas, con temas góticos, llamadas "a la catedral".

Los principales tipos de encuadernación practicados en Madrid durante el siglo XVIII fueron los ya tradicionales "en rústica", "en pasta" y "pergamino", a los que habría que añadir las llamadas encuadernaciones de lujo: cubiertas de libros bordados a realce en sedas y oro, sobresaliendo la serie que realizó el bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos para Fernando VI, y que no se conserva; en terciopelo con aplicaciones de plata labrada, para libros litúrgicos o títulos de nobleza; en tafilete de vivos colores —rojo carmesí, verde intenso, azul ultramar— con motivos decorativos dorados; "de mosaicos" y "talcos" de colores, y, finalmente, la llamada encuadernación "en pasta valenciana", modalidad aparecida en Valencia en el último cuarto del siglo XVIII, cuyo invento se atribuye al encuadernador valenciano José Beneyto y Ríos (14).



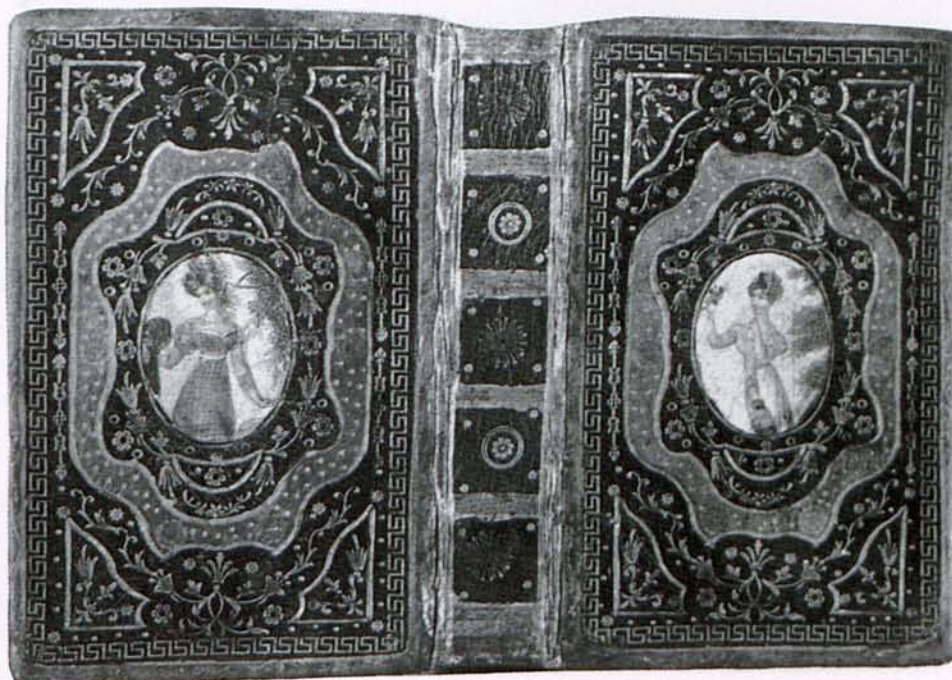


Antonio de Sancha? Encuadernación "de talcos".

Entre los encuadernadores madrileños más afamados de los siglos XVI y XVII, Cavestany (15) cita los nombres de Juan López Puente, librero-encuadernador de Madrid que en 1574 se obliga a encuadernar "en becerro, con sus tapas y manezuelas" doscientos misales a ocho y medio reales; Juan de Torres, que encuaderna en pergamino "a la italiana" los libros del Nuevo Rezado; Gaspar Díaz, que da poder en 1578 al mercader de Pamplona Hernando de Espinar para comprar las "tablas de haya por el precio que le pidiesen" para encuadernar libros de su oficio... en "becerrillo leonado", y ya en el siglo XVII los de Gil Ramos, Francisco Márquez y Miguel Martínez, artífices a los que alude Pérez Pastor en su relación de libreros e impresores de Madrid publicada por la Real Aca-

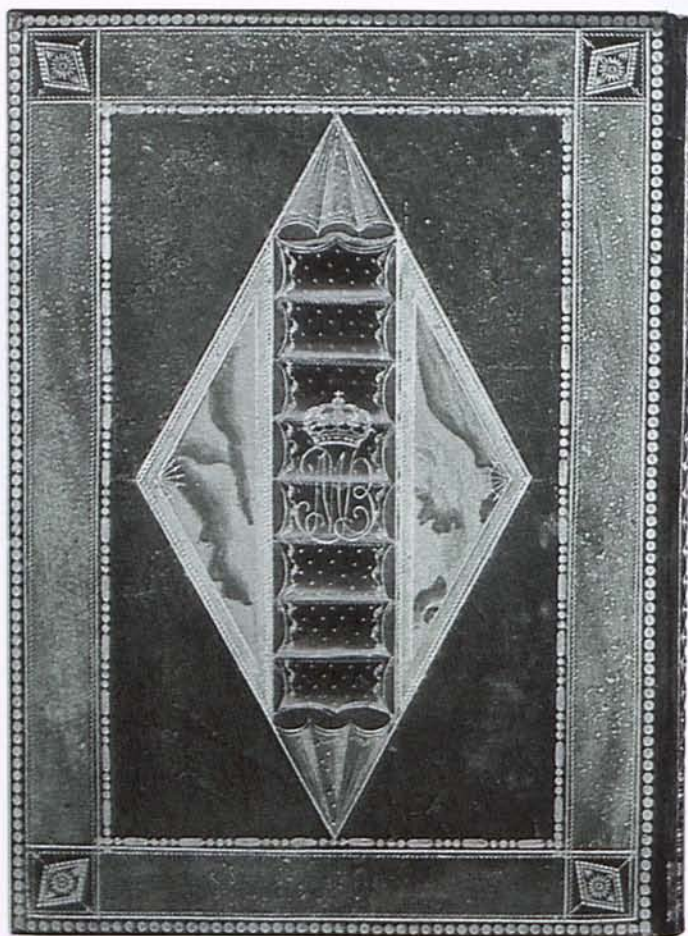
demia Española. Mercedes Agulló y Cobo, modernamente, en sus "Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII" (16), aporta un fondo documental de excepcional importancia que contribuye a ampliar nuestro conocimiento sobre los artífices encuadernadores de la Corte en estas dos centurias.

Matilde López Serrano (17), estudiosa de la encuadernación madrileña del siglo XVIII, destaca, en época de Felipe V, a los libreros-encuadernadores de la Real Casa Francisco Manuel Menoyre, quien en 1696 había sido nombrado por Carlos II encuadernador de la Real Capilla y poco después, bajo Felipe V, librero de la Real Casa, quedando a su muerte al frente del taller su viuda Francisca de Guzmán y su hijo Juan Francisco

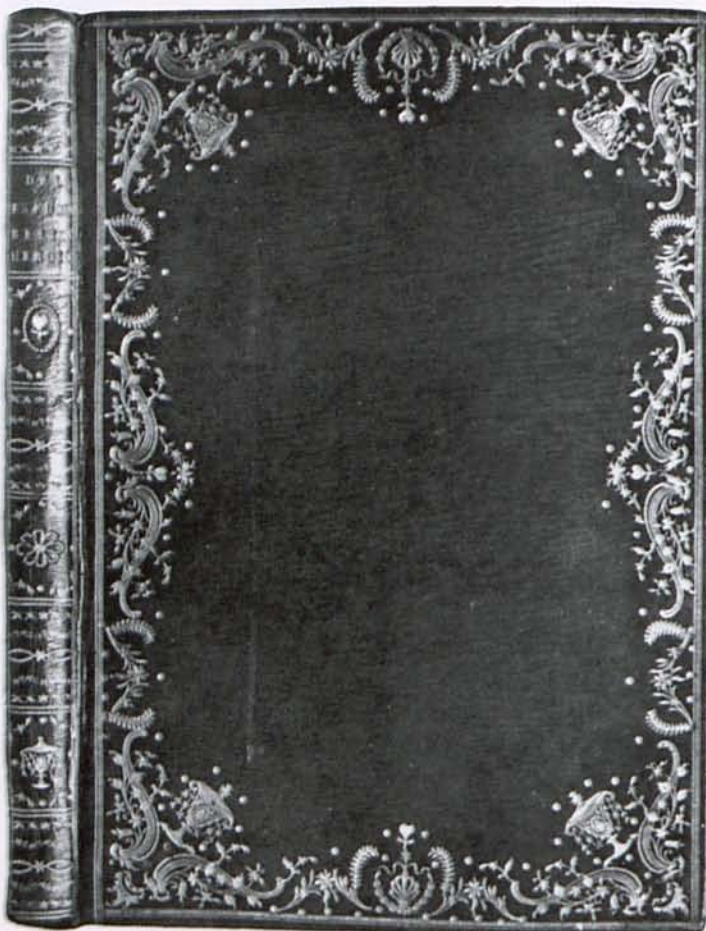


Taller de Gabriel de Sancha. Encuadernación neoclásica, dorada y mosaicada.





Antonio Suárez. *Encuadernación romántica.*



Taller de Gabriel de Sancha. *Encuadernación neoclásica.*

Menoyre, quien obtuvo los mismos títulos que su padre en 1709 y fue además encuadernador de la Real Biblioteca Pública —hoy Biblioteca Nacional— hasta 1722, año de su muerte; Pedro José Alonso y Padilla; Hipólito Rodríguez del Barco; Juan Gómez, encuadernador de la Real Academia de la Historia y de la Biblioteca Pública, y Juan Pérez, que lo fue de la Real Academia Española desde 1724.

Bajo el reinado de Fernando VI, el taller de Antonio de Sancha (1720-1790) —maestro que estudió en París pensionado por el rey—, “librero, impresor notable (18), editor y el mejor encuadernador de su época”, en palabras de López Serrano, absorberá casi por completo la producción madrileña del momento, destacando por sus modelos de mosaicos y dorados de variados tipos con escenas de gusto chinesco o indio, flores y aves de uso oriental a imitación de las telas denominadas indianas, y el llamado “gusto Trianón”.

Durante el reinado de Carlos III sobresalieron Antonio de Sancha, que continúa su actividad en la Corte, y su hijo Gabriel de Sancha (1746-1820), pensionado también en París por el rey en 1760 y nombrado encuadernador de Cámara en 1766.

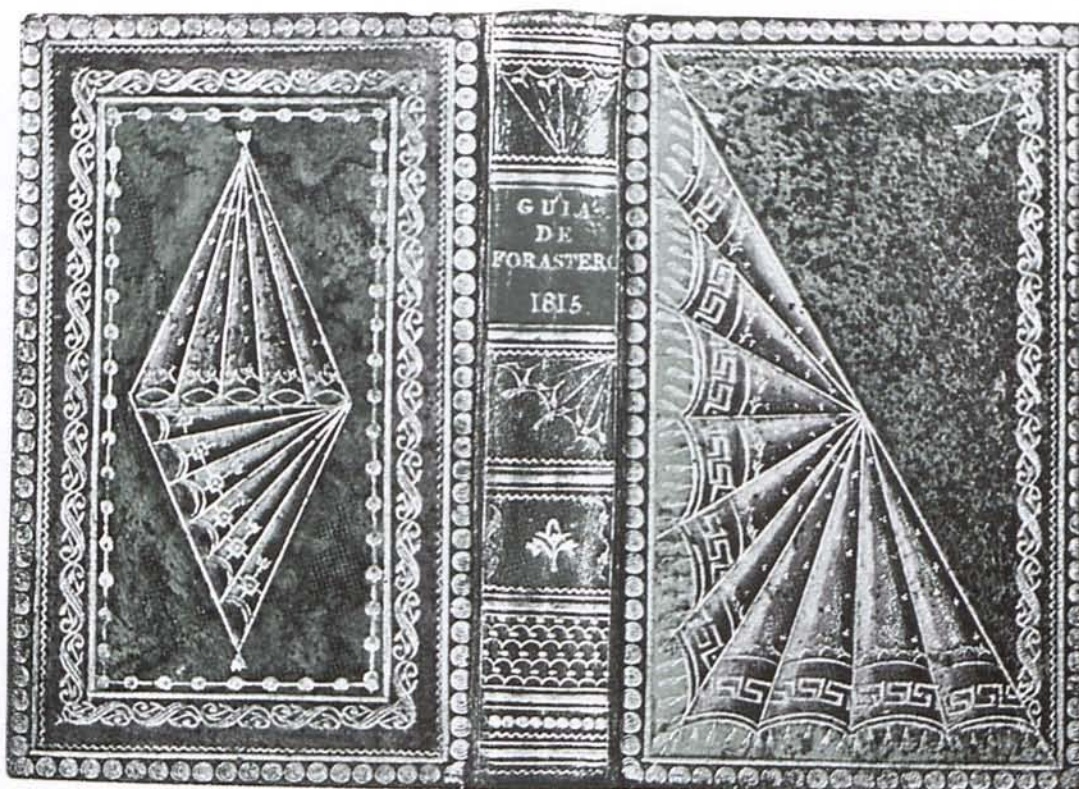
En el reinado de Carlos IV, finalmente, el taller de Gabriel de Sancha seguirá ocupando un lugar preeminente en el panorama de la encuadernación madrileña del último cuarto del siglo, siguiéndole en importancia los nombres de Pascual Carsí y Vidal, encuadernador de Cámara de Godoy y Ayuda de la Real Furriera en 1799 y “Jefe del obrador de encuadernaciones de la Imprenta Real” en 1814, bajo Fernando VII (19); Gabriel Gómez, Félix Jiménez, José Ramón Herrera y Santiago Martín Sanz.

A los artífices reseñados por López Serrano habría que añadir los nombres de los impresores-encuadernadores Pérez de Soto, Manuel Mena, Pedro Marín, que encuadernó libros para el Consejo Real de Hacienda, y Joaquín de Ibarra (1725-1785), el más notable impresor madrileño (20) de la centuria, a nivel nacional, junto a Antonio de Sancha.

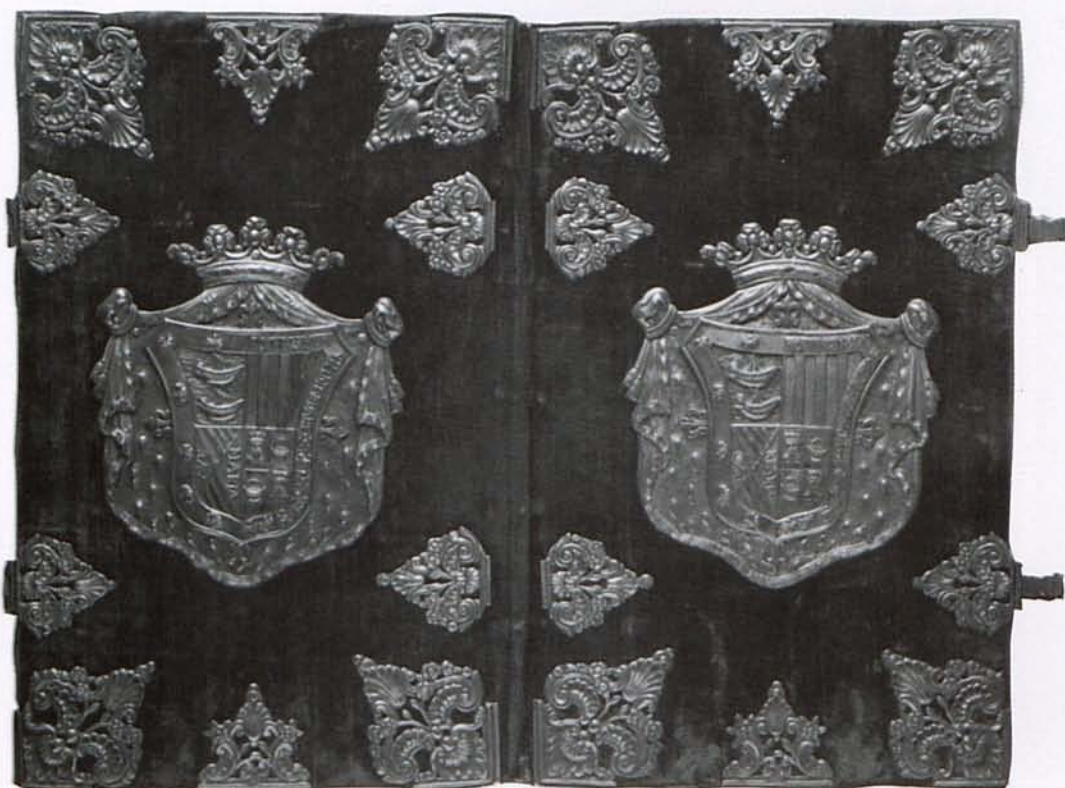
Ya en el primer tercio del siglo XIX, bajo el reinado de Fernando VII, sobresalieron en Madrid los encuadernadores Antonio Suárez, encuadernador de Cámara, quizá el más brillante del momento, autor de bellas encuadernaciones “de cortina”; José Thouvenin, creador del tipo de encuadernación romántica “de catedral”; Francisco Cifuentes; Santiago Martín, encuadernador de la Real Casa; Miguel Ginesta; Tomás Cobo y José Martín Alegría. Durante el reinado de Isabel II los encuadernadores Marazuela y el francés Hipólito Paumard sostendrán, mediado el siglo, el crédito de esta industria artística en Madrid (21).

La traducción al castellano del *Manual del Encuadernador en todas sus partes*, original del francés Louis Sébastien Le-Normand, aparecido en Barcelona en 1839, contribuiría, en buena medida, a difundir y potenciar la enseñanza del arte de la encuadernación en la Corte en la primera mitad del siglo XIX (22).



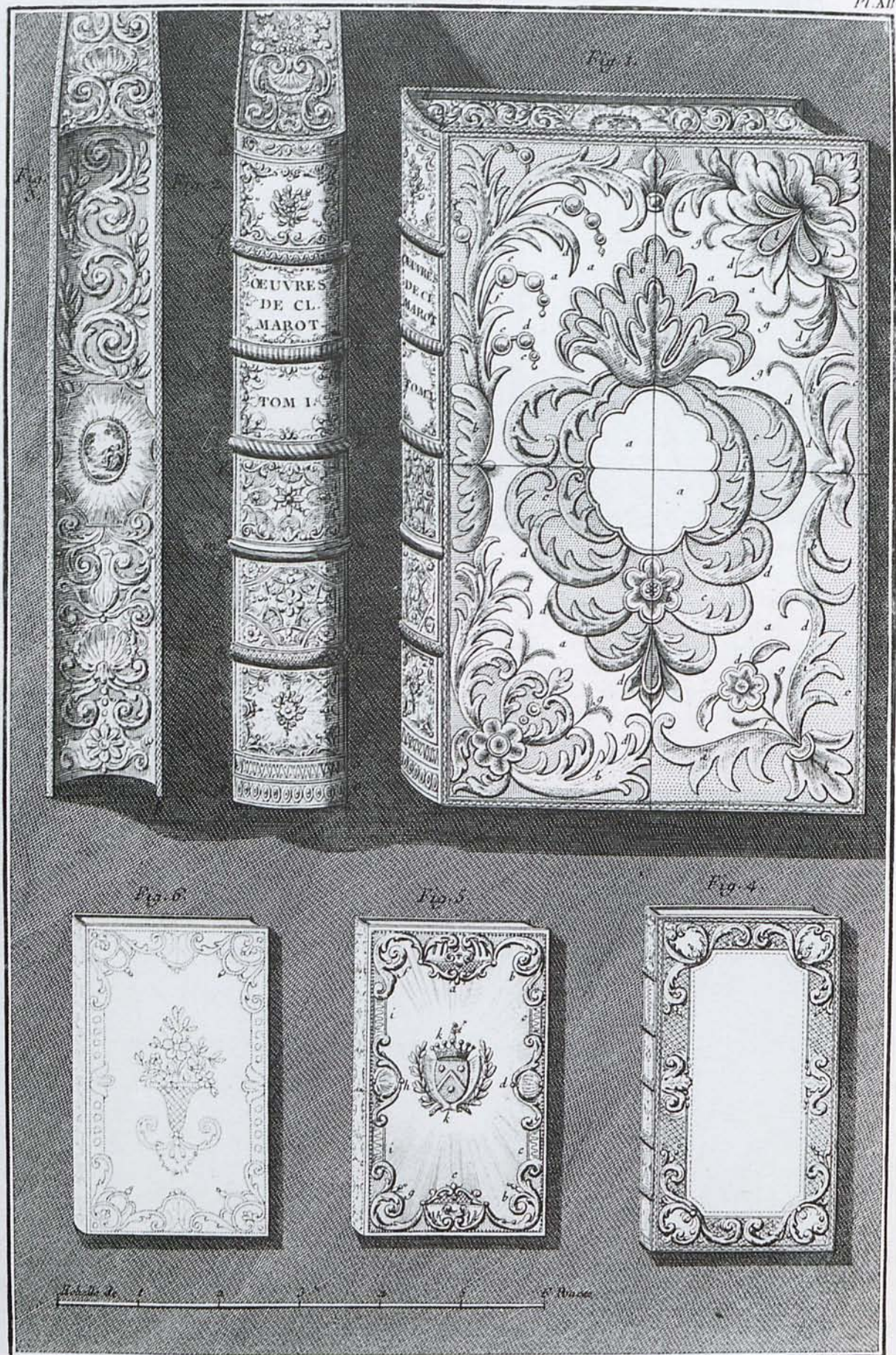


Antonio Suárez. Encuadernación "de cortinas".



Encuadernación con aplicaciones de plata sobre terciopelo.

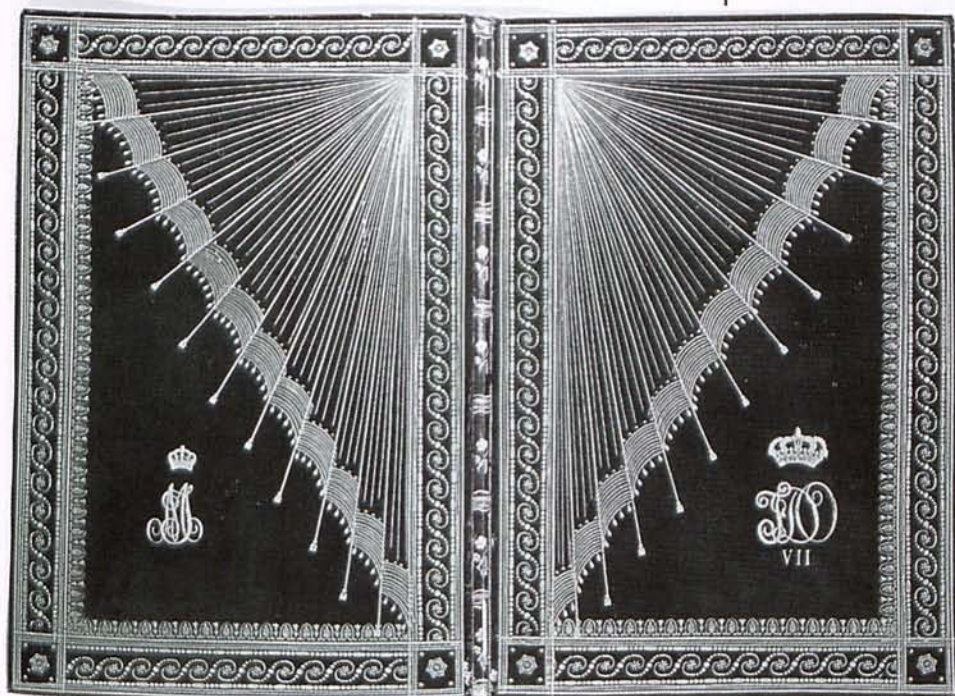






## 2. CIFRAS Y SALARIOS DEL ARTE DURANTE EL SIGLO XVIII

El Arte de Libreros, según el censo de artes y oficios de la Corte del Catastro de Ensenada (1750-57), contaba en Madrid a mediados del siglo XVIII con un total de 177 miembros, de los cuales 31, con seguridad, eran encuadernadores, figurando como "oficiales que hacen libros en sus casas". Los 177 individuos se distribuían de la siguiente forma: 29 comerciantes en libros, 10 libreros y 31 oficiales "que hacen libros en sus casas", cuyo jornal no aparece especificado, y que obtenían un promedio de beneficios, por utilidad anual particular, de 9.308 reales de vellón cada uno; 48 oficiales, que cobraban a razón de 7 rs. vell. diarios; 10 mancebos, a razón de 4 rs. vell.; y 49 aprendices, a razón de 3 rs. vell. (23).



Santiago Martín. Encuadernación "de cortinas".

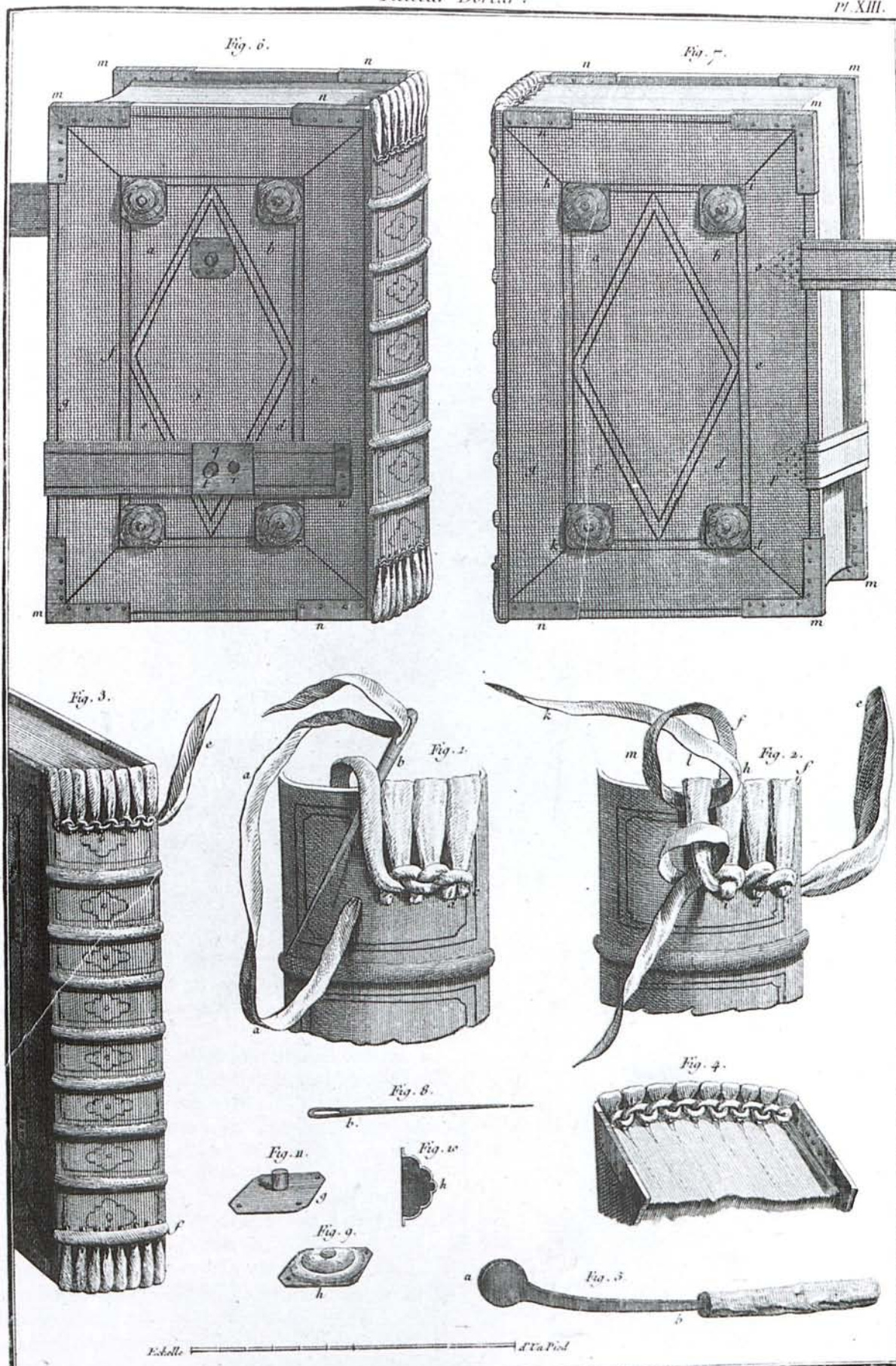
El Censo profesional e industrial de Madrid de 1797, correspondiente al Censo de Godoy, contabilizaba a fines del siglo XVIII un total de 130 encuadernadores en la Corte (24).

Ya en el primer tercio del siglo XIX, el Censo industrial de Madrid de 1821 nos da una cifra de 113 encuadernadores (25). Mesonero Romanos (26), por su parte, cifrará en 90 el número de talleres de encuadernación existentes en la Corte hacia el año 1830.

## 3. CONTRIBUCION TRIBUTARIA

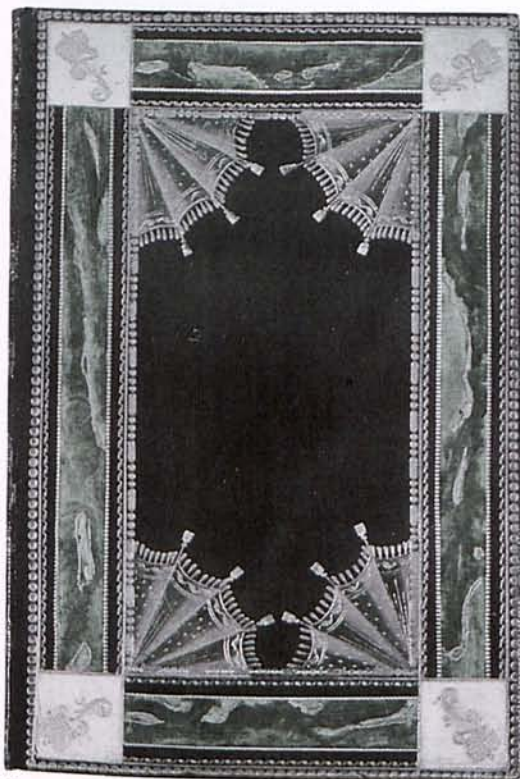
La Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de Madrid, dado su no sometimiento a gremio en el sentido estricto de la palabra, no debió pagar durante el siglo XVIII contribución alguna a la Real Hacienda en concepto de alcabalas y cientos, siendo omitida, en efecto, en la Real Cédula de 1788, en virtud de la cual Carlos III concedió exención tributaria a los gremios menores de la Corte (27).





Dessiné et gravé par N. Rousseau





Encuadernación "de cortinas", a modo de abanicos.

#### 4. Advocación y sede

Los mercaderes y encuadernadores de libros de la Corte pertenecieron a la Hermandad de San Jerónimo, patrono de la Comunidad, celebrando sus juntas y reuniones en el Colegio de Santo Tomás (28).

Los impresores, por su parte, tan ligados a los libreros y encuadernadores, pertenecieron a la Hermandad de San Juan ante Portam Latinam (29).

#### 5. Localización urbana

La mayor parte de las imprentas y librerías madrileñas del siglo XVIII, en las que habitualmente también se encuadernaba, estuvieron radicadas en la misma Puerta del Sol y sus alrededores: calles del Arenal, Mayor, del Correo, Carretas, Carrera de San Jerónimo, Alcalá, Montera, Carmen, Preciados, Abada, etcétera. También se destacaron las de Atocha y Toledo.

A modo de ejemplos podemos citar la Imprenta Real, situada en la calle de Carretas; la de Pérez de Soto, en la calle de la Abada; la de Antonio de Sancha, en el edificio de la Aduana Vieja, sito en la calle de Alcalá (su hijo Gabriel se trasladaría más tarde a la calle del Lobo); y la de Joaquín Ibarra, en la calle de las Urosas primero —actualmente Vélez de Guevara—, y después en la de la Gorguera n.º 13 (30). Juan Pérez y Juan Gómez, libreros-encuadernadores de época de Felipe V, tuvieron ubicados sus establecimientos en la Puerta del Sol, frente a las gradas del convento de San Felipe el Real. Antonio Suárez y Francisco Cifuentes, ya en el primer tercio del siglo XIX, poseyeron talleres de encuadernación en las calles de los Abades n.º 18 y Preciados, respectivamente (31).

En 1758 eran 33 las librerías de la Corte que aparecían anunciadas en las páginas del *Diario curioso-erudito y comercial, público y económico* —primer periódico diario aparecido en Madrid el 2 de febrero de 1758, fundado por don Manuel Ruiz de Uribe— (32), situadas casi todas ellas en las inmediaciones de la Puerta del Sol: tres en la misma Puerta del Sol; seis en las gradas de San Felipe, al comienzo de la calle Mayor; dos en la Carrera de San Jerónimo; tres en la calle del Correo; dos en la de Carretas; cuatro en la calle de Atocha; dos en la de Toledo; dos en la de la Montera y una en las siguientes calles: Paz, Santa Cruz, Peligros, Arenal, del Baño y Santiago, San Millán y Plazuelas de la Leña y Santo Domingo.



Larruga, por su parte, cifrará en 25 el número de imprentas existentes en Madrid hacia el año 1788, fecha de publicación de sus *Memorias políticas y económicas*, consignando los nombres de los impresores propietarios y el número de prensas que poseía cada una de ellas (33). Según él, a excepción de siete u ocho imprentas, las demás eran de muy poca consideración, pues apenas mantenían seis o siete prensas, e incluso menos. El número total de prensas existentes en la capital en aquel momento ascendía, según sus cálculos, a 193.

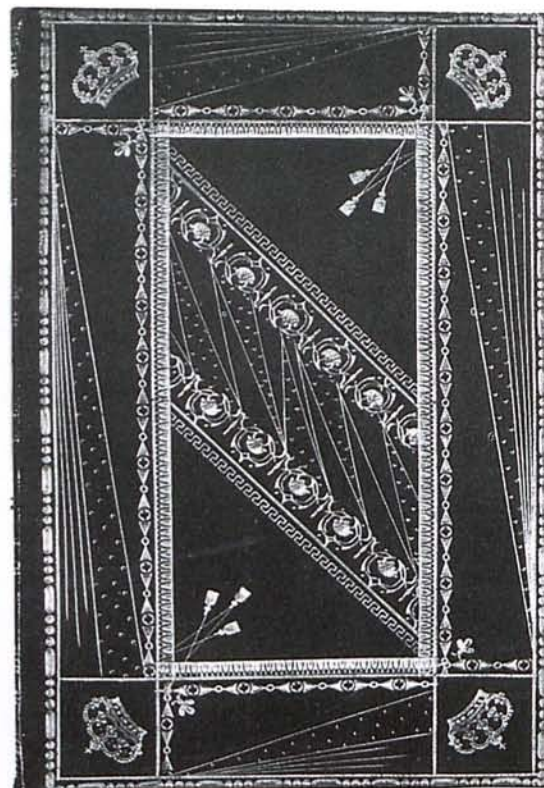
Cuarenta años más tarde, es decir, hacia 1830, Mesonero Romanos (34) contabilizaba 24 imprentas, 70 librerías y 90 talleres de encuadernación en la Corte.

#### 6. Estado y precios de la encuadernación en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII

Eugenio Larruga nos proporciona una serie de noticias de gran interés sobre el estado del arte de la encuadernación en la Corte —producción, precios, etcétera— hacia el año 1788, fecha de publicación de sus *Memorias*, diciéndonos al respecto:

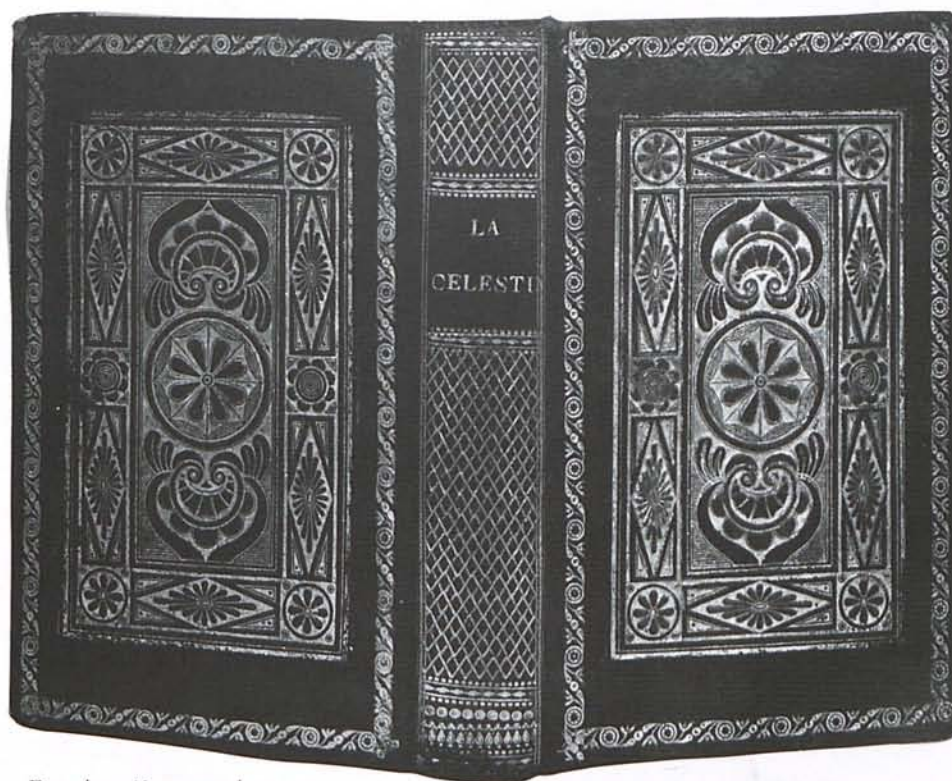
“El fomento que ha tomado en Madrid el arte de encuadernación en pasta, es mucho. Se debe su introducción, y buen gusto a don Antonio de Sancha, que ha hecho un servicio a la nación muy grande, y digno de los mayores elogios. Así se mantienen muchas familias, se consumen muchos materiales e instrumentos, los cuales se trabajan en el Reyno. La circulación del dinero del importe de las encuadernaciones en mano del fabricante, y artesano es una riqueza efectiva, que produce la continua subsistencia de muchos vasallos: calcúlese que quando menos serán 500.000 libros al año los que se encuadernan en Madrid: los que a razón de 4 reales uno con otro importan dos millones de reales” (35).

El precio de los libros encuadernados para Palacio superaba, sin embargo, la media de los 4 reales de vellón por unidad de que nos habla Larruga. López Serrano (36) nos da las cifras del libro de asientos del gasto de encuadernaciones de la Real Biblioteca de Su Majestad, correspondientes al año 1789, según el cual una encuadernación rústica de 40 juegos se pagaba a 20 reales cada tomo o por juego, según los casos; cuando era en pasta, a 20 reales tomo y también a 80 reales según la calidad; por último, la encuadernación de lujo, como la practicada en el taller de Sancha, “en tafilete en guarda de mueré” [*moaré*], se pagaba a 720 reales cada juego de papel grande.



Encuadernación “de pliegues de cortina”.





*Encuadernación estampada en oro.*

## 7. Ordenanzas de libreros y encuadernadores de 1762

La Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de Madrid contó con Ordenanzas para su régimen y gobierno, aprobadas por el Consejo de Castilla el 1 de octubre de 1762. El título original de las mismas dice así:

“Ordenanzas de la Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de esta Corte, aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla en primero de octubre de mil setecientos y sesenta y dos” (37).

Estas Ordenanzas constan de 34 capítulos:

1. Establece como patrono de la Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de la Corte al “Glorioso Doctor de la Iglesia San Geronymo”.
2. La comunidad estará formada por todos los mercaderes y encuadernadores de libros que hubiese a la sazón en la Corte, tanto naturales como extranjeros, “sin excluir alguno”.
3. Trata sobre los diferentes cargos directivos de la comunidad y su nombramiento: un diputado, elegido por tres años; cuatro consiliarios, elegidos por un año; un secretario y un tesorero, estos dos últimos sin asignación de tiempo. Todos ellos deberán ser elegidos por votación secreta de todos los individuos que componen la Junta anual de elecciones.
4. La elección de cargos se hará el día 27 de diciembre de cada año, “juntándose en la Sala de Juntas de la Hermandad de San Geronymo”, habiéndose de proponer dos sujetos para cada empleo.

5. Ordena que todo aquel que quisiere poner librería en la Corte haya de presentar información previa sobre limpieza de sangre ante el Juez de Imprentas de Madrid, acreditando que sus padres y abuelos han sido cristianos viejos, no han sufrido condena alguna por parte del Santo Oficio, y no han tenido oficios “reputados por infames”. El aspirante deberá asimismo “ser hombre quieto, de buena vida y costumbres”.

6. Esta información habrá de estudiarse en Junta por el diputado y consiliarios, y concurriendo en el aspirante las circunstancias prevenidas en estas ordenanzas será admitido en la comunidad, debiendo pagar por el título 88 reales de vellón, destinados a gastos corporativos.

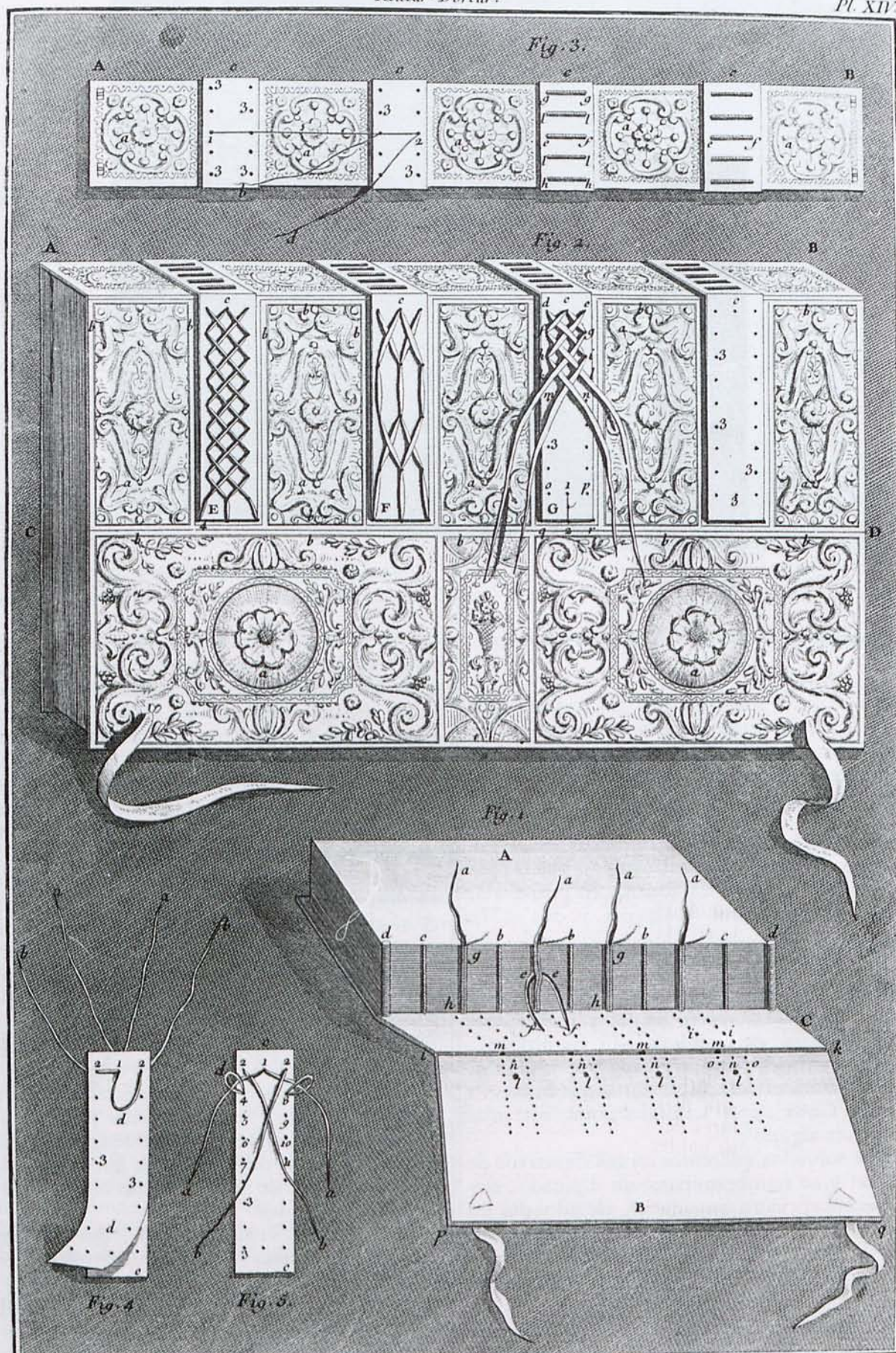
7. Los hijos de los encuadernadores de libros podrán ser admitidos en la comunidad sin más información que la que presenten sus padres, aunque deberán acreditar buena vida y costumbres y suficiencia para el oficio.

8. Las viudas e hijas de mercaderes y encuadernadores de libros podrán mantener su tienda abierta y encuadernar, siempre y cuando tengan al frente de la misma un oficial del arte que la gobierne, debiéndola cerrar de inmediato si casaren con alguien que no fuese de la comunidad.

9. Ningún encuadernador “que no haya sido aprendiz cinco años” podrá encuadernar “ni vender libros en público, ni en secreto, en puesto, u tiendas, que no sean librerías” bajo pena de 20 ducados.

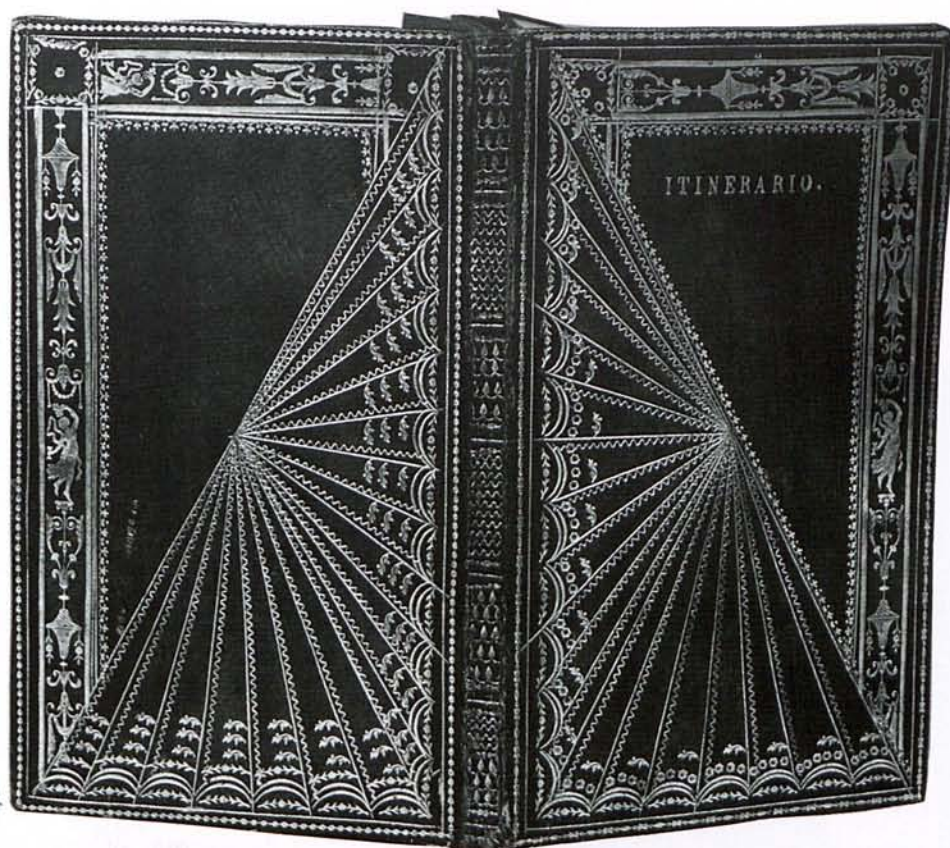
10. Prohíbe a los “retaceros” que venden coplas, comedias, “y tienen sus puestos fixos en las calles” vender libros de cualquier clase que sean “que pasen de cuatro pliegos”.





Dessiné et Gravé par N. Ransonnette.





Antonio Suárez. Encuadernación "de cortina".

11. Prohíbe el establecimiento en la Corte, a partir de la fecha de promulgación de estas Ordenanzas, de libreros extranjeros. Por este capítulo sabemos que en aquel momento, es decir, en 1762, había cinco en Madrid.

12. Ordena a todos los individuos de la comunidad tengan en sus tiendas la Recopilación de las Leyes, Autos y Reales Ordenes acordados por el Consejo, "que manda Su Magestad observar a los Impresores y Mercaderes de Libros", impresas en 1754; "el último Expurgatorio de la Santa Inquisición", y las presentes Ordenanzas de 1762.

13. Ordena "que ninguno pueda tasar judicialmente Librería grande, ni pequeña, si no los Tasadores nombrados, y que nombrare el Consejo, so pena de veinte ducados».

14. Los tasadores habrán de dar cuenta al Inquisidor General, al Juez y al Bibliotecario Mayor de Su Magestad "de los libros en idioma castellano, que estén impresos fuera de estos Reynos".

15. Dispone que los seis tasadores se junten una vez al mes "y confieran sobre los precios que cuestan los libros que traen de fuera del Reyno, quales son raros, de los impresos en éste, y se comuniquen las noticias que tuvieren de los que se reimprimen", con el fin de tasar los libros de la manera más justa posible en beneficio del público.

16. Prohíbe "que ningún mercader tenga más de una tienda, y que no tenga su almacén en Casas Religiosas".

17. La comunidad deberá tener un Libro en donde se matriculen todos los mercaderes y encuadernadores de libros, los oficiales, meseros y aprendices.

18. Exige el saber leer y escribir para ser recibido de encuadernador en la comunidad, fijando el tiempo del aprendizaje en cinco años consecutivos.

19. En caso de fallecimiento del dueño de la librería durante el período del aprendizaje, el aprendiz podrá continuar su contrato con la viuda o hijos, si los hubiere, o bien continuar con otro "amo".

20. El encuadernador que reciba aprendiz deberá darle de comer y vestir decentemente, y enseñarle el oficio, habiendo de hacer Escritura y dar cuenta de su admisión en el plazo de un mes a los diputados y consiliarios de la comunidad.

21. Cada encuadernador no podrá tener más que un aprendiz, "por haver enseñado la experiencia, que por la muchedumbre de aprendices, se hallan los oficiales sin tener que trabajar".

22. Al aprendiz que haya cumplido su período de aprendizaje se le dará certificación de su amo que deberá presentar ante el diputado y consiliarios para su anotación en el libro de matrículas de la comunidad.

23. Los aprendices, tras el período de aprendizaje, habrán de cumplir un año como meseros para perfeccionarse en el arte de la encuadernación y conocimiento de los libros, no pudiendo trabajar como oficiales sin estar aprobados previamente.

24. Ningún aprendiz podrá ser aprobado sin tener veinte años cumplidos. Determina también que los mercaderes y encuadernadores de libros que tuviesen dos o más hijos aprendiendo el oficio no podrán recibir ningún aprendiz bajo multa de 10 ducados.

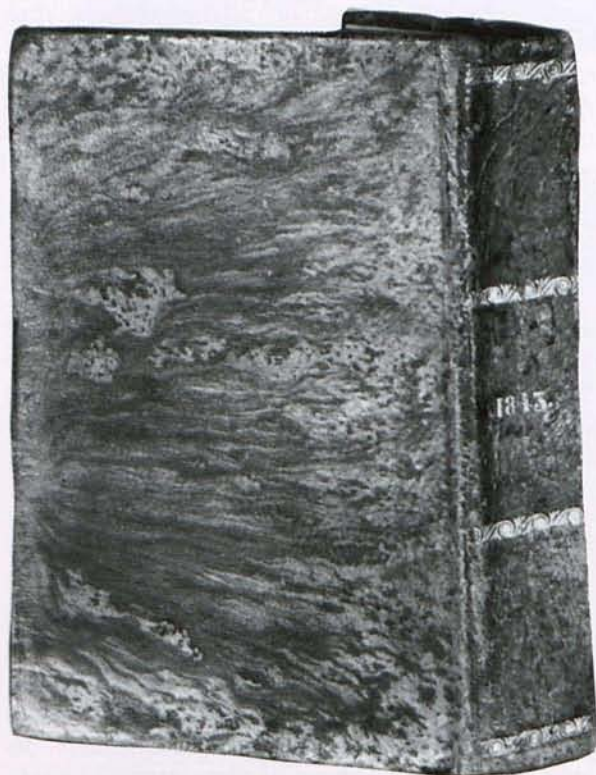
25. Los aprendices que con el tiempo entrasen a formar parte de la comunidad no habrán de volver a presentar certificado de limpieza de sangre, pero sí información de buena vida y costumbres.

26. La comunidad nombrará anualmente tres aprobadores, especializado cada uno de ellos en un tipo distinto de encuadernación: un "encuadernador de Rezo", otro "de Pasta" y otro "de Pergamino", quienes deberán aprobar de oficiales a los que hayan cum-





Taller de Antonio Suárez. Encuadernación romántica "de catedral".



Taller de Antonio Suárez. Encuadernación en "pasta española".

plido los cinco años de aprendiz y uno de mesero prescritos, siempre que fuesen considerados hábiles para ello. Los oficiales aprobados deberán pagar por su título 6 ducados. No se especifica, en cambio, si se les sometía a algún tipo de prueba o examen de suficiencia.

27. Prohíbe a los aprendices, meseros y oficiales vender libros por su cuenta, bajo pena de pérdida de la mercadería y 30 ducados de multa.

28. Determina que los encuadernadores no puedan cobrar más precio por las encuadernaciones de los libros "de lo que les pagan los mercaderes de ellos". Para lo cual se dispondrá un reglamento que fije los precios "de todas las encuadernaciones regulares, así en pasta, como en pergamino". Asimismo, los encuadernadores deberán notificar al diputado "qué es lo que encuadernan" en caso de trabajar para conventos o casas particulares, bajo pena de 10 ducados.

29. Las librerías y talleres de encuadernación deberán ser visitados tres veces al año por el diputado, consiliarios y aprobadores, registrándose las encuadernaciones que se estén haciendo en ese momento, las cuales "no estando a toda ley" incurrirán en multa de 10 ducados por la primera vez, 20 por la segunda, y privación del oficio por un año la tercera. Asimismo se registrarán las librerías, imponiéndose similares multas a los libreros que tuviesen libros prohibidos por Su Majestad o impresos sin licencia del Consejo de Castilla; libros prohibidos por el Santo Oficio o no expurgados; en papel no correspondiente a su calidad; faltos de tasa o carentes de la fecha del lugar y año de impresión, nombre del impresor, etcétera.

30. Los mercaderes que compraren "librerías" (bibliotecas) habrán de notificarlo previamente, antes de ponerlas a la venta, a la Santa Inquisición, si no hubieren sido supervisadas por ésta, y Bibliotecario mayor de Su Majestad.

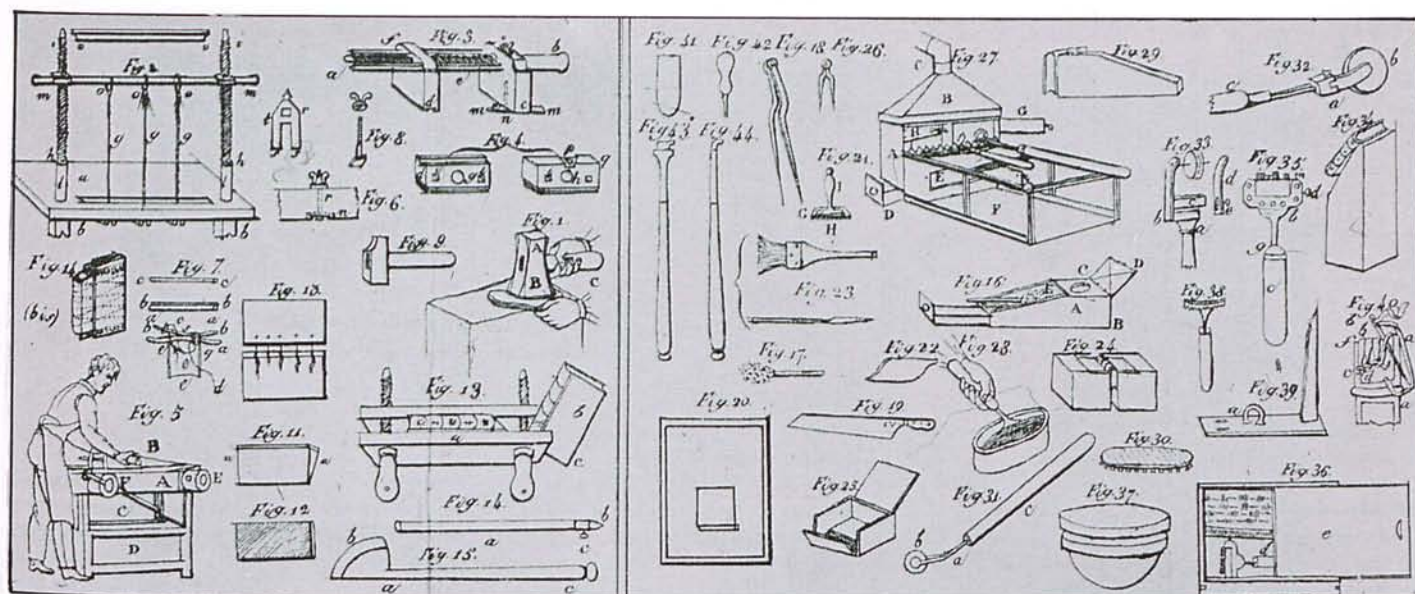
31. Fija el jornal de los oficiales aprobados de la comunidad en siete reales de vellón diarios.

32. Ordena a todos los miembros de la comunidad ser "verídicos en sus tratos y modestos en sus acciones" con el fin de mantener la estima de este noble arte y comercio.

33. Dispone que los mercaderes y encuadernadores de libros de la comunidad que incumplan las Ordenanzas y leyes dispuestas sean amonestados por el diputado y consiliarios, dándose cuenta en caso de reincidencia al Juez de Imprentas.

34. Dispone "que en adelante no se permita a los autores de libros o papeles" su venta en tienda, puesto o imprenta "que no sea librería de librero de esta Comunidad".





## GLOSARIO DE TERMINOS

**Badana:** piel curtida de carnero u oveja que resulta más blanda y menos brillante y exquisita que otras pieles.

**Bordura:** del francés "bordure". Adorno alrededor de las tapas de una encuadernación.

**Cenefa:** véase bordura.

**Dorado:** procedimiento ornamental consistente en cubrir con oro parte de la superficie de una encuadernación; se emplean para ello todos los elementos decorativos: planchas, plaquetas y hierros.

**Encuadernación de abanico:** encuadernación en becerrillo, con decoración en hierros dorados, que forman abanicos en los cuatro ángulos de las tapas y otro circular en el centro. Es encuadernación barroca típica del siglo XVII.

**Encuadernación de catedral:** encuadernación que en sus tapas ofrece una estampación de plancha, en gofrado o dorado que representa motivos de catedral gótica —fachadas, ventanales, rosetones, vidrieras—, algunas veces sobre mosaicos. Es encuadernación de la época romántica.

**Encuadernación de cortina:** encuadernación que en sus tapas ofrece una decoración de cortinas, en hierros dorados, bien como tema completo (cortinaje) o parcialmente, tomando sólo algunos de sus pliegues, en los cuatro ángulos. Es variante original de los tipos imperio, típica de la época de Fernando VII.

**Encuadernación de mosaicos:** encuadernación decorada con diversos trocitos de pieles de distintos colores, muy adelgazadas ("chifladas") que, aplicadas a las tapas, forman diferentes adornos. Los empalmes se disimulan con una ornamentación dorada.

**Encuadernación en pasta:** se aplica esta denominación a toda encuadernación cubierta con piel de cualquier clase (tafilete, badana, piel de Rusia, chagrín, etc.). Es denominación antigua que se conserva; pero designa sobre todo la encuadernación en pasta española o valenciana.

**Encuadernación en pasta valenciana:** se llama así la encuadernación del libro cubierto con badana jaspeada teñida de colores vivos, casi siempre sobre fondo castaño, en el que destacan azules, amarillos, verdes, rojos, etcétera. Su invento se atribuye al encuadernador valenciano del siglo XVIII, José Beneyto y Ríos, entre 1770 y 1780.

**Encuadernación en pergamino:** se llama así cuando el libro va cubierto enteramente con pergamino. Suelen llevar nervios y tejuelos para el título.

**Encuadernación en rústica:** encuadernación del libro cosido o encolado que carece de tapas y sólo lleva como cubierta una hoja de papel o de cartulina generalmente con datos sobre el libro: título, autor, etc.

**Encuadernación de talcos:** encuadernación decorada con chapas o recortes metálicos con ramos de hojas y flores u otros temas muy vistosos.

**Filete:** línea o líneas rectas grabadas sobre la superficie rodante de una rueda generalmente de mayor tamaño que las de adorno, que produce la continuidad al ser aplicada a la decoración de encuadernaciones.

**Florón:** adorno hecho con uno o varios hierros a manera de flor o ramillete de tamaño más bien grande; fueron inventados por Aldo Manucio para sus encuadernaciones venecianas en el siglo XVI.

**Floroncillo:** adorno de igual tipo que el florón, pero de tamaño pequeño.

**Gofrado:** del francés "gofré". Ornamentación de la encuadernación con hierros calientes en que no se emplea el oro. Es un galicismo equivalente a "estampado a fuego".

**Hierros:** se llaman así a los instrumentos metálicos —de latón o bronce generalmente— grabados utilizados por los encuadernadores para la estampación a mano, en seco o con oro, de motivos ornamentales en las encuadernaciones. De forma cuadrada o poligonal, se prolongan en el lado contrario a la grabación en una barra que se aguja para ajustarse el mango. Los hay de varias clases: filetes, florones, paletas, ruedas y planchas cuando son de gran tamaño.

**Nervios:** son los salientes horizontales y paralelos que se encuentran en el lomo.

**Orla:** es el adorno dorado o gofrado que se sitúa cerca del borde de las tapas.

**Paleta:** son hierros de bordes curvados que sirven para aplicar la decoración en los lomos de los libros; también se llaman "tronquillos".

**Pergamino:** piel de la res limpia del vellón o del pelo, raída, adobada y estirada, que sirve para diferentes usos, entre ellos el de cubrir libros y escribir.

**Plancha:** lámina de cobre generalmente de un centímetro de grosor, grabada con un dibujo determinado con el que se adornan las encuadernaciones, estampándolas, doradas o gofradas, por medio de una prensa o volante.

**Plaquetas:** del francés "plaquette". Pequeñas planchas de variadas formas que llevan grabado un motivo ornamental o figurativo con el que se de-



coraban las cubiertas de los libros en la época románica y gótica. Se utilizarán luego en la encuadernación heráldica y volverán a utilizarse desde el siglo XVIII.

**Rueda:** cilindro más o menos grueso en cuya superficie rodante va grabado un motivo ornamental; su huella queda estampada de modo continuo sobre las pieles, originando una especie de cintas, puntillas, cenefas, festones, etc. Es instrumento introducido por el Renacimiento en Italia y utilizado después sin interrupción tanto en seco como en dorado.

**Tafilete:** de Tafilalt o Tafilite, región del sureste de Marruecos. Cuero bruñido y lustroso, flexible, mucho más delgado que el cordobán, para encuadernaciones selectas.

**Tejuelo:** cuadradito o pequeña pieza rectangular de piel, tela o papel, que se pega al lomo de un libro para poner el rótulo con el título, autor y número de volúmenes.

#### NOTAS

(1) AINAUD, J.: "Encuadernación", en *Ars Hispaniae*, Vol. XVIII. Madrid, Plus Ultra, 1958, págs. 335-336.

(2) CAVESTANY, Julio: *Las industrias artísticas madrileñas en la exposición del antiguo Madrid. 1926-1927*, Madrid, 1927, pág. 63.

(3) *Ibidem*.

(4) LARRUGA Y BONETA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Tomo III. En Madrid, por don Antonio Espinosa, 178, pág. 312.

(5) CAVESTANY: *Op. cit.*, pág. 63.

(6) LARRUGA: *Op. cit.*, Tomo III, págs. 312-313.

(7) Véase LARRUGA, *op. cit.*, Tomo III, pág. 224, y CAPELLA MARTÍNEZ, Miguel: *La industria en Madrid*. Vol. II. Madrid, Cámara Oficial de la Industria de la Provincia de Madrid, 1963, pág. 129. Véase también MORATO, Juan José. *Historia de la Asociación General del Arte de Imprimir*. Madrid, 1952.

(8) Sobre este asunto volvió a legislarse por la Real Cédula de 5 de noviembre de 1787. Véase CAPELLA, *op. cit.*, Vol. II, págs. 122-125.

(9) A. H. N., Real Cédula núm. 477, y Osuna-Cartas 427 bis, Tomo 4.

(10) A. H. N., Real Cédula núm. 940 y Secc. Consejos, lib. año 1790, fol. 1116.

(11) NIETO ALCAIDE, Víctor: "Encuadernación". Cap. X de la *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1982, págs. 344-345.

(12) CAVESTANY: *Op. cit.*, pág. 63.

(13) Véase LÓPEZ SERRANO, Matilde: *La encuadernación española*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos (ANABA), 1972, págs. 71-77.

(14) *Idem*, id., pág. 75.

(15) CAVESTANY: *Op. cit.*, pág. 63.

(16) Véase AGULLÓ Y COBO, Mercedes: "Noticias de impresores y libreros madrileños en los siglos XVI y XVII". Madrid, Anales del Instituto de Estudios Madrileños (C. S. I. C.). Tomo I, año 1966, págs. 169-208; Tomo II, año 1967, págs. 175-213; Tomo III, año 1968, págs. 81-116; Tomo VIII, año 1972, págs. 159-192; Tomo IX, año 1973, págs. 127-172; Tomo X, año 1974, págs. 155-169.

(17) LÓPEZ SERRANO, M.: *Op. cit.*, págs. 72-77. Véanse también los siguientes artículos de Matilde López Serrano: "La encuadernación en Madrid en la primera mitad del siglo XVIII". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, págs. 1-13; "La encuadernación madrileña en la época de Fernando VI". A. E. A., XIV, 1940-1941, págs. 27-38; "La encuadernación madrileña durante el reinado de Carlos III". A. E. A., XVIII, 1945, págs. 1-10; y "La encuadernación madrileña en la época de Car-

los IV". A. E. A., XXIII, 1950, págs. 115-131. Ainaud, *op. cit.*, págs. 335-344.

(18) Larruga, refiriéndose a la imprenta de Sancha, nos dice: "Después don Antonio de Sancha se ha esmerado, y esmera en las obras que salen de su oficina para que estén a gusto del público. Y aunque en esta parte le debe la nación la estimación que se merece todo patricio, que dedica su ingenio y caudal en su beneficio, es mucho mayor el mérito que ha contrahído con haber conseguido que se ejecuten en España las encuadernaciones de pasta con igual perfección que las extranjeras". Larruga, *op. cit.*, Tomo III, págs. 209-210.

(19) Véase LÓPEZ SERRANO, M.: *La encuadernación española*, Madrid, ANABA, 1972, pág. 123, y NIETO ALCAIDE, *op. cit.*, pág. 346.

(20) Larruga, refiriéndose a la imprenta de don Joaquín Ibarra, nos dice: "En el actual reinado, don Joaquín Ibarra ha sido quien ha contribuido más a la perfección de nuestras ediciones: todos saben la aplicación, y tesón que tuvo durante su vida, para que sus impresiones saliesen correctas; y sobre todo el incesante anhelo que siempre mantuvo para sacar algunos buenos caxistas, y prensistas". Pone como ejemplo la edición de la traducción de Salustio por el Infante don Gabriel. Larruga, *op. cit.*, Tomo III, pág. 209.

(21) LÓPEZ SERRANO: *Op. cit.*, págs. 79-83, y CAVESTANY, *op. cit.*, pág. 64.

(22) Obra recogida por CASTAÑEDA Y ALCOVER, Vicente, en su *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España (siglos XVI al XIX)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1955, págs. 532-533.

(23) MATILLA TASCÓN, Antonio: "El primer Catastro de la Villa de Madrid". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo LXIX, 1961, pág. 492.

(24) CAPELLA MARTÍNEZ: *Op. cit.*, Vol. II, pág. 463.

(25) *Ibidem*.

(26) MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Manual de Madrid*. Madrid, 1831, pág. 256.

(27) A. H. N., Real Cédula núm. 842.

(28) Así figura en las Ordenanzas de la Comunidad de Mercaderes y Encuadernadores de libros de la Corte del año 1762. Capítulos I y IV. A. H. N., Secc. Consejos, Leg. 5.529, núm. 16.

(29) Toda la documentación de la época lo confirma.

(30) LARRUGA: *Op. cit.*, Tomo III, págs. 208-212.

(31) CAPELLA MARTÍNEZ: *Op. cit.*, Vol. II, pág. 148, y CAVESTANY, *op. cit.*, págs. 63-64.

(32) SÁNCHEZ TRASANCOS, Antonio: *Historia de la industria en Madrid*. Madrid, 1972, pág. 149. Cita la obra de VINDEL, Francisco: *El Madrid de hace 200 años*. Madrid, 1958. Véase también ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Documentos para la historia de la imprenta y librerías madrileñas*, Madrid, 1940.

(33) LARRUGA: *Op. cit.*, Tomo III, págs. 212-213. Las 25 imprentas en cuestión son las siguientes: la Imprenta Real; la de la viuda de Ibarra; la de Marín; la de Sancha; la de Cano; la de los herederos de Escribano; la de Barco; la de Román; la de los herederos de Manuel Fernández; la de González; la de Espinosa; la de Doblado; la de Ortega; la de los herederos de Ulloa; la de Pacheco; la de López; la de Moya; la de Santos Alonso; la de Andrés Sotos; la de Otero; la de Aznar; la de Herrera; la de Ramírez; la de Delgado y la de Valle.

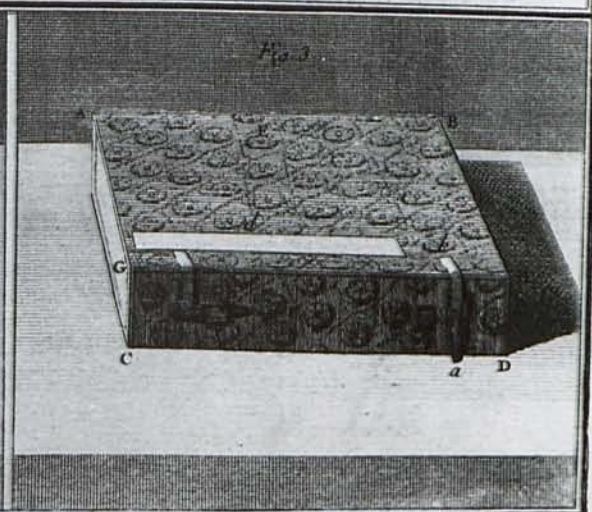
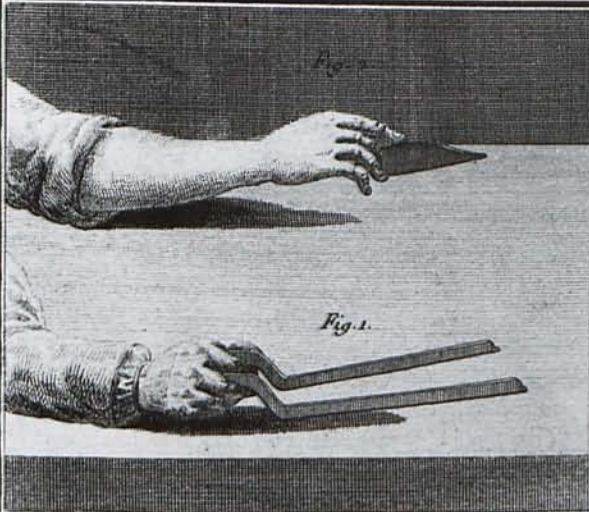
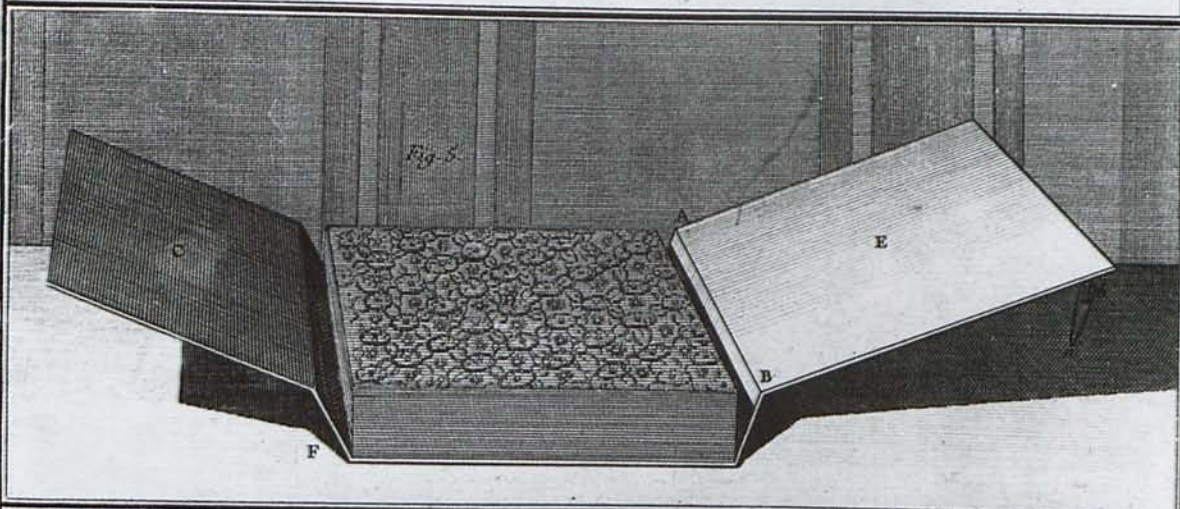
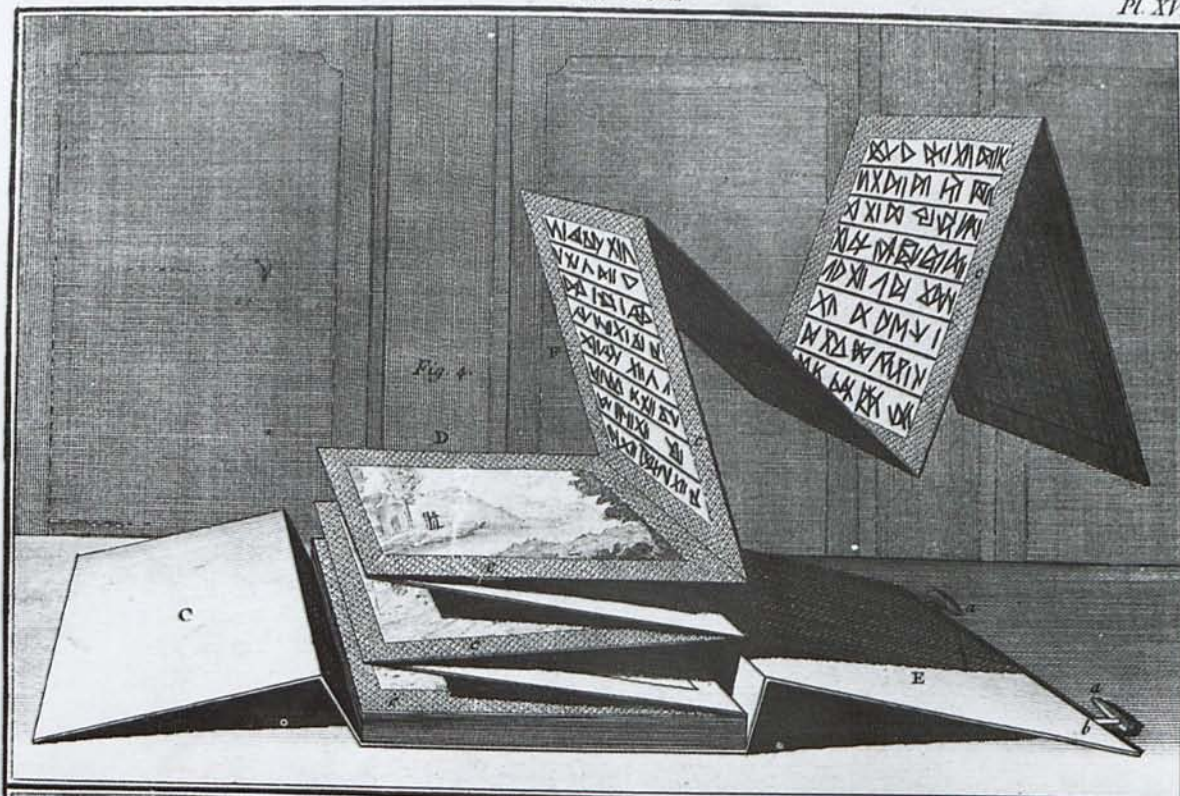
(34) MESONERO ROMANOS: *Op. cit.*, pág. 256.

(35) LARRUGA: *Op. cit.*, Tomo III, pág. 313.

(36) LÓPEZ SERRANO, M.: "Antonio de Sancha, encuadernador madrileño". *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo (Municipales)*. Año 1946, pág. 303.


(37) A. H. N., Secc. Consejos. Leg. 5.529, núm. 16.





Dessiné et Gravé par N. Rancornelle.





# RECUPERACIÓN Y RESTAURACION DE LOS TECHOS DE LA SEDE DE LA CRUZ ROJA ESPAÑOLA

Por Carmen ECHE RUANO

Sede de la Cruz Roja en Hordago

Centro de la Cruz Roja de Madrid

CALLE  
DE GRAVINA

CALLE  
DE GRAVINA





Proceso de limpieza.

## I. DESCUBRIMIENTO DE LAS PINTURAS

En junio de 1983, se cerró al público el dispensario que Cruz Roja española posee en la calle de Hortaleza de Madrid con el fin de realizar obras en toda la planta y transformar el antiguo dispensario en una oficina actualizada de servicio asistencial. Una vez comenzadas dichas reformas, en enero de 1986, al picar unos techos falsos de escayola, aparecen en distintas dependencias otros de mayor altura, dos de ellos artesonados y otros dos con decoraciones pictóricas. Es entonces cuando don Angel de Blas y don Jesús Higuera, arquitecto y aparejador respectivamente de la Asamblea de Madrid, deciden recuperarlos y se ponen en contacto con el restaurador para que evalúe los daños que afectan a las pinturas y emita un informe de restauración.

## II. HISTORIA MATERIAL

El edificio fue construido a principios del siglo XIX; está ubicado en la calle de Hortaleza, núm. 78, con vuelta a la calle de Gravina y consta de tres plantas de unos 300 m<sup>2</sup> aproximadamente cada una. El piso primero fue ocupado por Cruz Roja española en régimen de alquiler, al finalizar nuestra guerra civil, hacia 1940, creándose allí la sede de la 3.ª Asamblea dotada de consultas médicas, quirófano y cinco camas para internamiento.

Las pinturas están realizadas en los techos de dos salas contiguas que dan a la fachada principal, con dos balcones exteriores cada una de ellas a la calle de Hortaleza. Una se utilizaba como salón de Presidencia y la otra fue habilitada como Capilla, con autorización para celebrar Misa. Como ornamentación religiosa disponía de un armario-reli-





Motivo central antes y después de su restauración.

cario donde se guardaba una imagen de la Inmaculada, copia de una de Murillo.

Así permaneció durante veinticinco años hasta que en 1965, Cruz Roja la adquiere en propiedad y su Junta de Gobierno decide hacer modificaciones: se suprimen las camas, se instala calefacción y, sin ningún criterio conservador, se colocan techos a menor altura en toda la planta, probablemente con el fin de facilitar la climatización.

Con anterioridad a esta historia reciente se carecía de datos, pero de las investigaciones realizadas por el restaurador se ha podido saber que toda la finca formaba parte de un mayorazgo y que el edificio ya estaba construido en 1830, siendo entonces los números 38 y 39 de la calle de Hortaleza y número 1 de la de Gravina. Al abolirse por ley los mayorazgos en España en 1836, pasa a ser propiedad del Estado, de

quien la adquiere don Manuel María Torres por el precio de 136.000 reales. A partir de aquí los restantes propietarios pertenecen todos a la misma familia.

En 1871 la heredó doña María Micaela de Bringas y de las Bárcenas por fallecimiento de su tío don José de las Bárcenas e Indo, y ya aparece la finca con la numeración 102 y 104 modernos. Esta señora, casada con un primo suyo, la habitó hasta su fallecimiento en 1889 y la legó a su único hijo, don José Manuel María de las Bárcenas y Bringas, que es el primer propietario que la inscribe en el Registro de la Propiedad por un valor de 200.000 pesetas. Junto con su esposa doña Juana María Tomás-Salvany y Talbedo la habitó durante más de cuarenta años y es en este período cuando se realizan las pinturas objeto de este informe. Al fallecer el matrimonio, que había



perdido a sus dos hijos durante la guerra, en 1936, la finca ya tiene el número 78 actual y está valorada en 417.600 pesetas. La heredan dos primas de la propietaria, doña Gabina y doña Teresa Granell y Tomás, quienes primero la alquilan y luego la venden a Cruz Roja.

Se sabe con certeza que la familia De las Bárcenas y Bringas estaba relacionada con la nobleza y con la Familia Real y que tenían como vecinos a algunos de sus miembros, ya que el edificio de enfrente (Hortaleza, 61) era propiedad de los Duques de Montpensier, padres de doña María de las Mercedes de Orleáns, primera esposa de don Alfonso XII. Como dato curioso por la similitud cabe destacar la publicación en 1884 de una obra de Pérez-Galdós titulada «La de Bringas», cuya historia se desarrolla en 1868 y en la que narra la vida de una familia de la alta sociedad española, reflejando con precisión el ambiente de la época.

Cronológicamente las pinturas pueden datarse en el último cuarto del siglo XIX. En esta época y durante unos 50 años (1875-1925) el estilo predominante tanto en arquitectura como en decoración es el «neobarroco», adaptación o derivación del francés del siglo XIX. En esta etapa se construye el Hotel Palace, el edificio de la Unión y el Fénix, el Casino de Madrid y numerosos palacetes del Paseo de la Castellana y del barrio de Salamanca, todos ellos en Madrid. En decoración se le denomina «estilo francés» y es el preferido en las grandes casas particulares y en varios cines madrileños de la Gran Vía, como el Rialto y el Palacio de la Música (1926). La misma Gran Vía, cuyo proyecto data de 1886, es un ejemplo de este gusto «francés», con los edificios anteriormente citados y otros, como el de la Compañía Telefónica (1926), decorado en su remate y en la portada en estilo barroco.



*Lateral derecho al principio y al final del tratamiento.*



### III. DESCRIPCION Y ESTUDIO ICONOGRAFICO

La decoración pictórica abarca prácticamente toda la superficie de los techos de ambas salas. Tienen forma rectangular, con unas medidas de  $5,25 \times 3,25$  metros y están rematados en su parte externa por una escocia de escayola dorada.

El interior está dividido en espacios menores formando una composición por registros. Este tipo de pintura de registros, con separación entre las escenas o motivos, ha sido empleada desde la antigüedad y es el mismo sistema que encontramos en los retablos, las miniaturas o las vidrieras emplomadas. En ocasiones, el pintor prescinde de las líneas que separan los diversos compartimentos de la obra para lograr mayor naturalidad, sin prescindir de la ordenación lógica. Ambas composiciones guardan una simetría perfecta respecto al eje central de las salas.

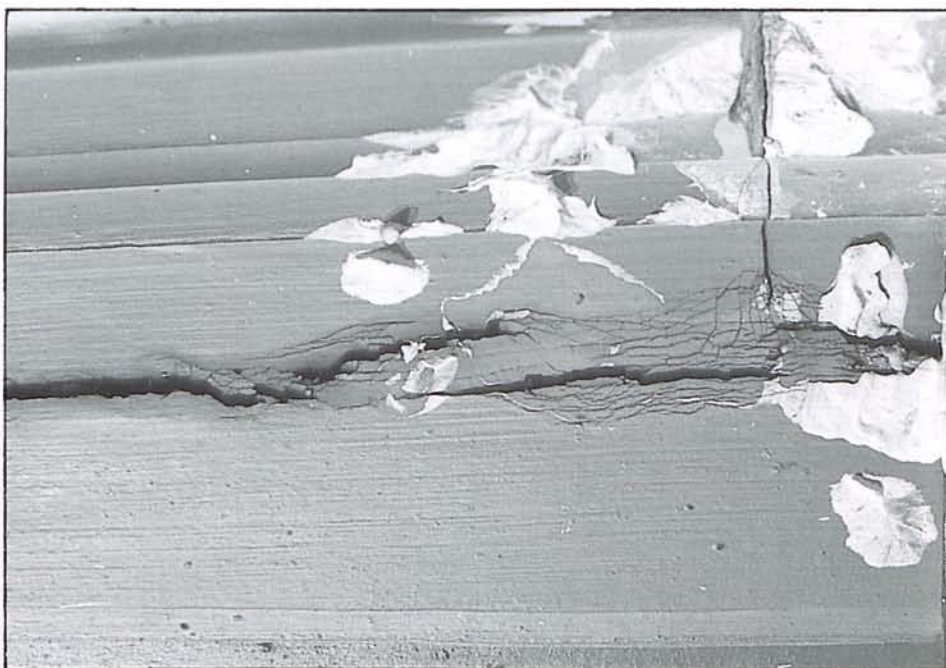
Las pinturas son de estilo "neobarroco", que semeja al barroco dieciochesco pero carece de sus excesos. Las escenas principales se desarrollan en el cielo, con atrevidas perspectivas y escorzos, y dado que son de carácter profano, tienen un indudable sentido alegórico que se tratará de interpretar al hacer su descripción siguiendo todos los pasos de la iconografía.

#### Techo 1

##### *Descripción*

La composición está ordenada en forma de cuaternario. Consta de cuatro ángulos o esquinas decoradas y un motivo central que supone la conexión entre los demás, la «quintaesencia». Es la misma ordenación que el tetramorfos en torno al Pantócrator en el arte religioso.

El registro central tiene forma cuadrangular, pero sus laterales son semicirculares. Mide  $2,85 \times 1,95$  metros. Representa una joven figura femenina sentada sobre un cúmulo de nubes rosáceas. Lleva el cabello largo y suelto sobre la espalda, con los hombros, brazos y



*Detalles de los deterioros que presentaba la obra.*







Detalles de figuras del motivo central, antes y después de la restauración.



pierna izquierda descubiertos. Viste una túnica ligera semitransparente y un manto verde oscuro cae entre sus rodillas. Hay flores en su regazo y en sus manos. Bajo ella, a sus pies, un grupo de seis amorcillos o «putti» completan la composición. Tres de ellos a la derecha llevan las mismas flores en sus manos, los tres de la izquierda conversan y la ofrecen dos pajarillos. La entonación general es cálida, con predominio de azules, verdes y carnaciones, de factura suelta y calidad trabajada y unida con ligeros empastes en los detalles. Todo este motivo central va enmarcado con una gruesa moldura dorada y labrada, con cuatro remates en el centro de cada uno de los lados.

Iconográficamente puede identificarse como Venus, diosa latina de la naturaleza y de su estación más florida, la primavera, que a su vez puede simbolizar cualquier fuerza generatriz de la naturaleza. Las cuatro esquinas están formadas por otros tantos cuadrados de  $1 \times 1$  metros, que llevan inscritos un octógono con la decoración pictórica, que es distinta en cada uno de ellos.

Angulo superior derecho. Sobre el paisaje de un puerto de mar se recorta en primer plano un amorcillo sentado sobre unos fardos, junto a unas cajas de madera. Su mano izquierda está levantada y sujeta un caduceo; en la derecha lleva una bolsa de dinero y a sus pies hay un casco alado. Al fondo un ancla. Las características pictóricas son bastante similares en todas las escenas, aunque en estas de las esquinas se aprecia menor soltura y peores conocimientos de anatomía. Iconográficamente sus atributos corresponden a Mercurio, por el sombrero alado y el caduceo. Alegóricamente representa el comercio por la bolsa de dinero, el ancla y la escena del puerto.

Angulo inferior derecho. Sobre un fondo de paisaje, cielo y nubes, hay dos amorcillos. Uno sujeta en su mano derecha un hierro candente y tiene entre sus piernas el yunque, el otro tiene un fuelle para avivar el fuego y en el suelo está el martillo y las tenazas, herramientas éstas del herrero. Iconográficamente son los atributos de Vulcano, dios del fuego, maestro consuma-









*Motivo central antes y después de la restauración.*





do en el arte de fundir y forjar metales. Alegóricamente representa el trabajo o el esfuerzo.

Angulo superior izquierdo. Sobre un paisaje de fondo están las figuras de dos amorcillos sentados y conversando, uno tiene un compás en la mano y entre los dos hay una esfera o astrolabio. En el suelo hay varios libros amontonados y otros abiertos. Iconográficamente son los atributos de la astronomía, que simboliza el saber y el conocimiento de la ciencia.

Angulo inferior izquierdo. Dos amorcillos sentados en el campo se distraen tocando la flauta uno de ellos y el otro sujetando la partitura. En el suelo, en primer plano hay una cítara. Iconográficamente son los atributos de la música, una de las artes liberales, y simboliza el deleite y la armonía.

El resto de la decoración entre estos motivos principales es simétrica en ambos lados. Las calles superior e inferior, que son más estrechas, están pintadas con una tinta lisa de color ocre cálido y llevan como decoración unas guirnaldas vegetales y lacerías realizadas en tono marfil sobre fondo rojo indio. En el centro de ambas calles hay un medallón sostenido por dos hipogrifos y en su interior hay un pequeño amorcillo cabalgando sobre un león. Los espacios que quedan están decorados con la técnica de "trompe l'oeil", simulando perspectiva y profundidad mediante tintas planas; el centro es del mismo tono rojo indio y encierra una serpiente marina. Por último, las dos zonas que quedan por describir entre los cuadrados laterales, a izquierda y derecha, están ocupadas por dos bustos de hombre y mujer recortados de perfil sobre fondo dorado, de clara influencia clásica y sujetos por dos amorcillos a modo de tenantes. A su alrededor el fondo es rojo con decoración de entrelazados vegetales en tonos marfil.

Todo este género ornamental decorativo, como medallones, follaje, animales fantásticos, serpientes, escudos, etcétera, que forman parte del grutesco, han sido muy utilizados desde la época romana y especialmente por el plateresco y el barroco con un carácter simbólico.

Iconográficamente el hipogrifo es el guardián o vigilante, los bustos semejan blasones de familia similares a los donantes, el león representa la fuerza y el poder, pero no deben interpretarse por separado, sino tomando su sentido alegórico que nos habla en general de la nobleza de la familia.

## Techo 2

### Descripción

El cuadro principal es rectangular, con las esquinas rectas y los lados arqueados. Mide  $3,35 \times 1,95$  m. y va enmarcado con una moldura dorada muy labrada de unos 14 cm. de ancho con un remate en el centro de cada lado. Sobre un fondo celeste se recorta la figura de un águila con las alas extendidas, sujetando con las garras una rama. Sobre ella van dos cupidos o amorcillos, uno con arco y carcaja lleno de flechas y otro levantándose la venda que cubre sus ojos. Abajo sobre nubes grises y rosadas, un conjunto de seis amorcillos o «putti» completan la escena. Estos últimos están agrupados de dos en dos y portan distintos objetos en sus manos: el primero sostiene los rayos, otro una antorcha; la segunda pareja vierte agua de sendos jarros; el penúltimo lleva unas espigas y una guadaña y el último, muy escurrido, sostiene un rastrillo. Iconográficamente representan los cuatro elementos de la existencia material. El águila volando es el Aire, los rayos y la antorcha son el Fuego, las jarras vierten el Agua, y las espigas, guadaña y rastrillo, la Tierra.

Pero para una correcta interpretación hay que profundizar en el significado de estas imágenes. Se da en todas ellas la duplicidad, todos los grupos son dobles. Los dos cupidos sobre el águila simbolizan el mito de Eros y Anteros, Cástor y Pólux, el amor sacro y el amor profano, etc. Todos ellos son seres míticos que nacieron de padre inmortal y madre mortal y expresan el dualismo de la naturaleza creadora y de la creada, el bien y el mal. El sentido simbólico más general de

los gemelos es que uno representa la porción eterna del hombre, es decir, el alma, y el otro la porción mortal.

Las cuatro esquinas tienen forma casi cuadrada, con un entrante en forma de "ele". Todas tienen la misma decoración (falta una de ellas). Sobre un fondo listado de verde pálido y marfil, se centra un medallón dorado con motivos florales, sujeto por los tenantes, un perro guardián y un amorcillo rodeados de lacerías. Representan un blasón de familia o escudo de armas. El resto de las calles está realizado sobre un fondo verde tierra con decoración de grutescos y una cabeza femenina en el centro. Una tiene los ojos abiertos y la otra cerrados. Las otras dos son una cabeza de un anciano con barba y pelo largo. Todos estos motivos están rodeados por unas entrecalles planas de tonalidad ocre rojiza. Vuelve a ponerse de manifiesto en lo anterior la dualidad mencionada (ojos abiertos: conocimiento; ojos cerrados: ignorancia).

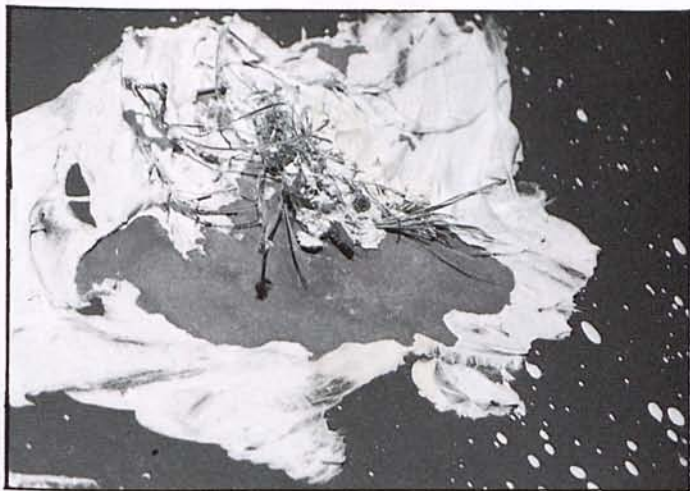
Como resumen de su interpretación puede decirse que representa una alegoría sobre la dualidad en la creación del ser humano.

## IV. ANALISIS Y TECNICA DE EJECUCION

Las pinturas están ejecutadas con distintos procedimientos pero todas ellas se han realizado sobre lienzo adherido al techo. La técnica usual consiste en preparar el techo con un revoque de yeso y cuando está totalmente seco se aplica el adhesivo, generalmente engrudo de harina y cola, aunque en este caso se trata de cola fuerte de carpintero. Luego se coloca el lienzo y se presiona del centro hacia los extremos para evitar acumulaciones de adhesivo o bolsas de aire. En el caso que nos ocupa, el hecho de estar las pinturas fraccionadas en registros facilita su adhesión porque los trozos de lienzo son menores y además todos los extremos pueden ir clavados al poder cubrirse después con las molduras.

*SopORTE:* Tejido de algodón con





Detalles de los deterioros.



ligamento de tafetán de trama cerrada y textura media, con 13 hilos de trama por 13 de urdimbre. Densidad de 26 hilos por  $\text{cm}^2$ . Este tejido es el mismo para los motivos centrales y para las cuatro esquinas de ambos techos. El del resto de la obra también es de tafetán de algodón, pero su textura es más fina y su densidad mayor (32 hilos por  $\text{cm}^2$ ).

*Preparación:* Es de tipo industrial, de sulfato de calcio y cola animal, con una ligera imprimación rosada aplicada en capa fina y homogénea que deja apreciar la textura del soporte.

*Capa pictórica:* Los fragmentos de mayor tamaño que corresponden a los motivos centrales y de los cuatro extremos de ambos techos están ejecutados con pintura al óleo y ofrecen una técnica más depurada que el resto de la obra. Sin duda, fueron realizados en el taller, lo que permitió al artista mejor trazo y precisión. Los dos temas centrales son obra del mismo autor, ya que muestran características muy similares en su factura, calidad, fundidos en las nubes y los ligeros empastes en detalles y carnaciones.

Los temas que decoran las esquinas presentan distinto colorido y pincelada, por lo que opino que fueron realizadas por otra persona, posiblemente un colaborador del artista, ya que las condiciones de trabajo fueron las mismas, estando realizadas también en el taller. Las pinturas de las esquinas del segundo techo presentan un fondo listado de verde claro y marfil y sobre él está realizado el resto del motivo. Estas telas se incorporaron al techo una vez realizado el fondo, terminándose una vez colocadas, hecho que evidencia el estarcido del dibujo preparatorio, que se puede apreciar en el perfil de las figuras. El resto de la decoración y todas las calles de los laterales están ejecutadas «in situ», desde un andamio, y presentan menor calidad técnica. Sobre un fondo de temple se realizaron los detalles a óleo y se puede apreciar en todos ellos el estarcido del contorno y algunos «pentimenti».









Zona inferior al principio y al final de la restauración.







*Proceso de limpieza y apuntalamiento.*

#### V. ESTADO DE CONSERVACION. CAUSAS DEL DETERIORO

El estado que presentaban las pinturas antes de iniciarse el tratamiento era lamentable, puesto que no había parte de la obra que no presentara daños de consideración. Independientemente de la abundante suciedad superficial por acumulación de polvo, grasa y humo, se pueden distinguir dos tipos de deterioro:

a) *Debidos a la mano del hombre.* Los principales daños se produjeron en los puntos de sujeción del nuevo techo de escayola. Están situados a muy poca distancia unos de otros, hay dos o tres clavos gruesos y profundos colocados en forma de aspa y cubiertos de grandes masas de escayola y cáñamo.

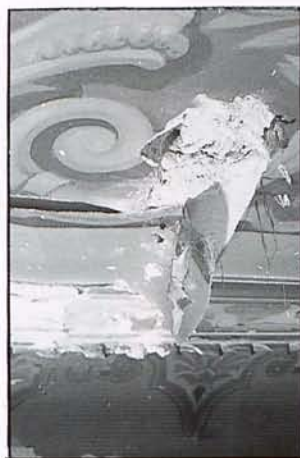
De cada uno de estos puntos bajaba una gruesa caña a cuyo extremo se adherían mediante escayola y cáñamo las nuevas placas de escayola. Todos estos puntos de fijación han producido numerosos agujeros en el tejido y el contacto prolongado de la escayola ha provocado la decoloración de parte de la capa pictórica, sobre todo en las zonas ejecutadas al temple. También se observan daños mucho más recientes ocasionados al quitar los falsos techos y extraer algunos clavos violentamente. Alrededor de ellos se aprecian hundimientos y desgarros producidos al hacer palanca con la herramienta utilizada para extraerlos. Afortunadamente no se han extraído todos los clavos por este procedimiento, permitiendo en la mayoría una extracción menos traumática. Las molduras exteriores de ambos techos presentan numerosas pérdidas de materia; las interiores, que enmarcan los motivos centra-



les, están: la del techo 1, en mejor estado, sólo tiene pérdida de la esquina inferior derecha y algunos detalles; la del techo 2, que es el más deteriorado, está parcialmente descolgada y tiene pérdida total de uno de los adornos centrales y parte del otro. En este mismo techo hay una mutilación total de uno de los motivos decorativos del ángulo inferior derecho, que ha sido cortado y arrancado intencionadamente junto con la moldura que lo enmarcaba. En una de las calles presenta un agujero grande y profundo con desgarro del tejido en varias direcciones y que estaba sujeto mediante clavos.

Además de estos daños materiales, los dos motivos centrales de los techos habían sido repintados en toda la zona de fondo con pintura al temple barnizada. La suciedad y grasa acumuladas, junto con el barniz, le aportaban un brillo superficial que disimulaba la textura del temple que pudo detectarse en aquellas partes que por falta de moldura dejaban al descubierto zonas de pintura original. Afortunadamente, esta capa de temple es la que sufrió la decoloración en contacto con la escayola, pero sin afectar a la pintura original. El repinte cubría todo el cielo, llegando hasta el contorno de las figuras.

b) *Deterioros por humedad y otros factores.* Uno de los principales agentes de deterioro de las pinturas adheridas a muros o techos es la humedad, ya sea producida por filtración o por condensación. En este caso, y dada la antigüedad de las pinturas, no se observan grandes deterioros por humedades, salvo unos pequeños abolsados en ambos techos, donde el tejido por pérdida de adherencia se ha separado del soporte rígido. Asimismo, se observan grietas laterales producidas por movimientos estructurales. La de



Reconstrucción mediante "regattino".



más importancia, de unos 2 cm. de ancho en el lado derecho del techo, ha provocado el desgarro del tejido y su levantamiento por ambos lados. El estado de adherencia del tejido al techo es, en general, muy bueno, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde que se realizó y el trato que ha recibido la obra.

## VI. TRATAMIENTO PROPUESTO (SINTESIS)

Ante todo, se realizó un profundo examen visual que incluye documentación fotográfica, reflectografía ultravioleta y toma de micromuestras para análisis de laboratorio. Con los datos obtenidos se propuso:

- Extracción de clavos.
- Eliminación de los parches de escayola y cáñamo.
- Consolidación del sustrato.
- Reducción de los abolsamientos.
- Estucado de superficie.
- Levantamiento de repintes.
- Limpieza de capa pictórica.
- Consolidación y fijación de las molduras.
- Creación de moldes y reconstrucción de las partes perdidas.
- Reintegración.
- Dorado de las molduras.
- Barnizado final.

*Nota:* Como solución para la pieza de pintura mutilada de uno de los ángulos laterales, se propuso su reproducción siguiendo el modelo de las tres piezas existentes ya que, dada la simetría de toda la composición, su carencia distorsiona la visión unitaria de la obra. Se hizo constar en dicha pieza que fue realizada con posterioridad y por distinto autor que las originales.





*Detalles de los deterioros y su restauración.*

## VII. TRATAMIENTO REALIZADO (DETALLE)

Se comenzó la restauración con la extracción de los clavos incrustados en la superficie pictórica y en las molduras, que totalizaron 86. Esta operación fue lenta y laboriosa por la longitud y grosor de los clavos, algunos de 10 cm. de vástago y su colocación de dos en dos y cruzados lo que dificultaba su extracción. También se terminaron de sacar los dos enganches centrales que servían para colgar lámparas muy pesadas, por lo que estaban colocados profundamente. Una vez finalizada la extracción se pudo determinar el tamaño y la profundidad de los agujeros. A continuación se procedió a eliminar los parches de escayola y cáñamo que rodeaban cada uno de los grupos de clavos mediante humedad para ablandarlos y bisturí para eli-

minarlos. En total se eliminaron 67 de estos parches en un techo y 72 en el que más deteriorado estaba. Todos los parches y clavos estaban colocados a una determinada distancia unos de otros, siguiendo un esquema fijo, ya que eran los que sirvieron para la sujeción de los nuevos techos a instalar. La capa pictórica que iba apareciendo debajo de los parches estaba totalmente decolorada con un velo blanquecino, delimitando el lugar donde estuvo la escayola eliminada.

El paso siguiente fue la consolidación del sustrato a través de los agujeros. Para ello se limpiaron a fondo todos los restos de polvillo y el yeso disgregado y se rellenaron los huecos con una masa de estuco y acetato de polivinilo en sucesivas capas, que se aplicaban conforme iban secando y mermando las anteriores. En las capas más superficiales se redujo el contenido de adhesivo para acabar con un estuco fino





en la capa de preparación. Se consolidaron los abolsados mediante la inyección de acetato fluido y apuntalamiento desde el suelo. Se sacaron moldes de los adornos centrales de las molduras para reproducir los dos que se habían perdido. El molde se hizo de arcilla y se impregnó interiormente con laca zafón. También se reprodujeron en escayola todas las partes que faltaban en las molduras exteriores y los detalles y adornos en las interiores. Las pérdidas en las molduras de madera se rehicieron con una pasta de madera hecha con cola, serrín y acetato. Una vez secas, se lijaron y estucaron, quedando listas para dorar. Las molduras que estaban descolgadas, se limpiaron de telarañas, polvo y escayola y se extrajeron numerosos clavos interiores que tenían incrustados para evitar su caída total. Luego se les aplicó acetato de polivinilo y se mantuvieron apuntaladas durante varios días.

Para la limpieza se realizaron numerosas calas, ya que al haber distintas técnicas, los productos que resultaban eficaces en algunas zonas no eran válidos para otras. El resultado final fue: alcohol, para los dorados; disolución de hidróxido amónico del 10 al 30 por 100, según necesidad para la suciedad superficial; dimetil formamida al 20 por 100 en esencia de trementina; para los repintes de temple, y barniz sobre óleo. Toda la limpieza química hubo de realizarse con arrastre mecánico y ayuda del bisturí, dada la incrustación de la suciedad y las abundantes salpicaduras de escayola que presentaba.

Se dejaron pasar unos días para que se evaporaran los restos de disolvente y se aplicó una capa de barniz de retoques a las partes de óleo, con el fin de separar la pintura original de la que se iba a aplicar y se comenzó la reintegración con acuarelas y lápices acquarelables. Se



trataron con punteado invisible las zonas de cielo, carnaciones y partes más visibles y con regatino las lagunas de mayor tamaño y partes laterales de la obra. Los lápices se emplearon en los adornos vegetales de temple y en los dibujos geométricos. Para las entrecalles lisas de pintura al temple que presentaban decoloración irregular y manchas de humedad se optó por aplicar una capa general de temple del mismo tono.

Las molduras se doraron con un oro falso que tiene la propiedad de poderse abrillantar una vez seco. Acabada la restauración, se protegió toda la capa pictórica de óleo con barniz final de resina sintética y con goma laca en alcohol los fondos de temple y óleo.

Las calles lisas de temple se dejaron sin barnizar porque en las pruebas realizadas se comprobó que tanto la goma laca como el paraloid las engrasaban y oscurecían. Los dorados se protegieron con laca zapón.

## VIII. CRITERIOS APLICADOS

Cuando la obra que se ha de restaurar forma parte de la arquitectura, la intervención se complica por las dificultades de su situación y estar concebida para un ambiente e iluminación determinados. En estas condiciones, los criterios aplicados se han basado en las necesidades de la obra y en su función potencial.

1. Para la consolidación se utilizó un estuco de yeso similar al original y acetato de polivinilo por sus propiedades de adhesividad y resistencia química.

2. Se optó por el levantamiento de repintes, dado que no cubrían ningún deterioro, sino pintura original y su eliminación no suponía ninguna modificación del contenido decorativo.

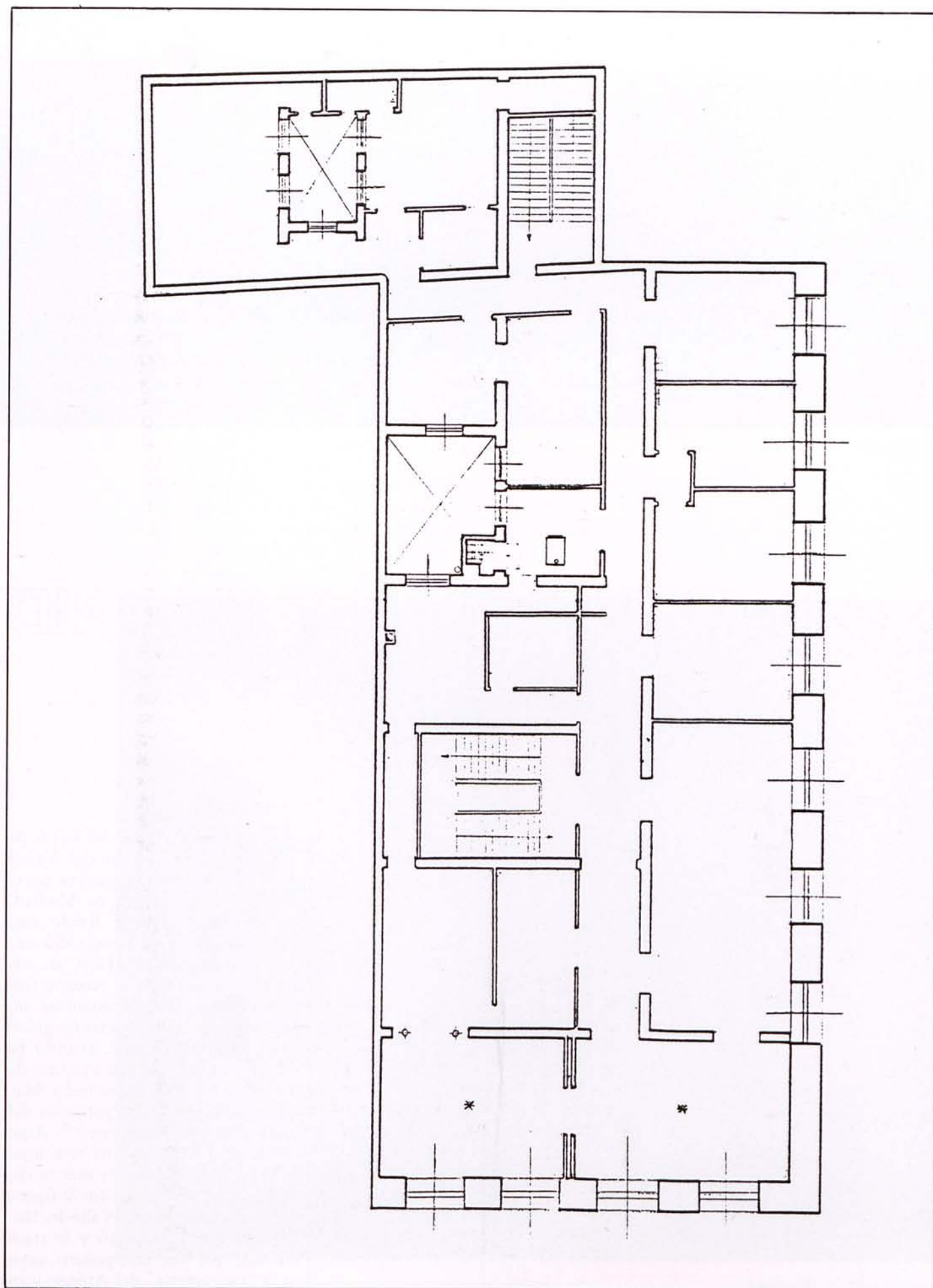
3. En la reintegración se utilizó el punteado invisible en las zonas de cielo y pérdidas pequeñas porque otra técnica podría afectar a la visión unitaria, no así en las lagunas grandes y zonas laterales, que se realizaron a regatino. Se aplicó una capa fina de temple a modo de veladura para disimular las decoloraciones y manchas de humedad de las entrecalles laterales que afectaban a la unidad cromática del conjunto.

4. Las molduras se rehicieron, dejando el nivel de las partes añadidas ligeramente superior al original y los moldes realizados carecen intencionadamente de uno de los adornos para diferenciarlos de los originales.

5. Respecto a la pieza que falta en una de las esquinas, al ser iguales las tres que existen, puede deducirse la cuarta sin riesgo de invención y dado el carácter eminentemente decorativo de la obra, con su incorporación se restablece su función potencial. Quedan así establecidas las normas básicas respecto a la inocuidad, reversibilidad y legibilidad de toda intervención restauradora.

Finalizado el tratamiento, las pinturas quedan en perfecto estado y para su conservación no se requiere ningún cuidado especial, salvo control de la temperatura para evitar cambios bruscos, y una ventilación adecuada.





*Plano del piso de la sede de la Cruz Roja.*





# VALLE-INCLAN Y MADRID

José MONTERO ALONSO

MUCHAS de las horas de don Ramón del Valle-Inclán —la mayor parte de ellas— transcurren en Madrid. Es nuestra ciudad el fondo casi constante de la existencia del extraordinario escritor. Hay, sí, sus viajes a América. Y el retorno frecuente, aunque con estancias no muy largas, al nativo terruño gallego. Y el viaje a Roma, cuando ya sobre su vida se ciernen sombras de atardecer. Pero es, sobre todo, Madrid el que centra las jornadas del creador de los “esperpentos”. Aquí sueña, aquí ama, aquí trabaja, aquí lucha. El Madrid del primer tercio del siglo no se concibe sin la figura de don Ramón del Valle-Inclán. Alguien que le conoció y le trató mucho, que fue compañero suyo en la “cacharrería” del Ateneo y en





*Vista de Madrid.*



*Anselmo M. Nieto. Valle-Inclán.*





la tertulia del café Regina, Manuel Azaña, escribe un día, tras la muerte del autor de las "Sonatas" "... También Madrid deberá echarle de menos. Gallego hasta las cachas, era madrileño adoptivo, e inventor de un estilo peculiar de ser madrileño, fundado en el sedentarismo para dar tiempo infinito a las cabalgadas de la imaginación".

Por encima del detalle concreto, de la circunstancia, del hecho material, hay en la relación Valle-Inclán - Madrid algunos rasgos y esencias que confirman plenamente ese vínculo escritor-ciudad. ¿Qué hay de Madrid y lo madrileño en el espíritu del autor de las "Sonatas"? ¿Qué asimila él de la ciudad en que van a transcurrir la mayor parte de sus jornadas? ¿Qué peculiaridades graba Madrid en el alma de don Ramón del Valle-Inclán?

### LA TERTULIA, LA CALLE, LA NOCHE

Este, madrileño *adoptivo*, podría hacer suyos los pensamientos y las expresiones que otro escritor, José Ortega y Gasset, dijo acerca de Madrid, para explicar su pasión por la ciudad en que había nacido. Valle-Inclán, como Ortega, tenía de Madrid el placer de la tertulia, una como voluptuosidad por la palabra ante la mesa del café o en una charla de amigos, en una sola del Ateneo o en una redacción. A Ortega se le oyó decir que el español rinde el máximo de su trabajo en la tertulia. Según él, había que aprovechar en España la fuerza y la vitalidad de esas reuniones de amigos y conversadores en el café o en un salón. Y contaba, a propósito de esto, que en Alemania la gente es



muy trabajadora, pero sobria en su relación social. En España, añadía, ocurre lo contrario. El español está incómodo en su oficina, a la que llega tarde y en la que está buscando siempre el pretexto para no trabajar. En cambio, después, ya en el café con los amigos, ese mismo hombre se aparece efusivo, generoso, ingenioso. Y rinde magníficamente. "En la tertulia —resumía Ortega— es donde Pérez afirma su personalidad frente a Gómez".

Don Ramón, como Ortega, tenía también el amor por el pasear lento, un poco como la prolongación —en la calle— de la tertulia que había cesado en el café. Encantaba a uno y otro escritor el callejeo —tan de Madrid— sabroso y pausado: los pasos sin prisa, con breves altos en el camino, para seguir después, indiferentes al tiempo, saboreando el vino incomparable de la palabra.

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

La tertulia, la charla, la calle... Y algo, también, muy de Madrid, que amaron con el mismo vehemente amor los dos escritores: la noche. (Naturalmente, se trata de un Madrid, el que ellos vivieron, el del primer tercio del siglo, que en buena parte es ya sólo recuerdo.) Valle-Inclán era un extraordinario trasnochador. Era en la noche cuando la vida y la tertulia de los cafés alcanzaba sus cotas máximas. Fornos, Lisboa, Nuevo Levante, Horchatería de Candelas, Regina, Negresco, La Montaña, Madrid, El Colonial, Puerto Rico, El Gato Negro, La Granja el Henar... Palabras y palabras, y en su rica madeja un mundo de sueños, de fantasías, de recuerdos, de proyectos, de afanes y a veces de tristezas también. La noche da una nueva dimensión, un nuevo sentido a las cosas. La noche es estímulo, evasión, olvido, esperanza, deseo, imaginación. Ama don Ramón del Valle-Inclán profundamente la noche. ¿Cuántas veces recorrió, bajo las sombras, en el



*Tertulia del escritor en "La Granja del Henar".*

silencio del que iría naciendo la madrugada, calles y plazas de Madrid, rincones y jardines, encrucijadas en que dormían melancólicas luces de bohemia?

El otro escritor, enamorado de la noche igualmente, Ortega, había dicho un día a un amigo:

—Trasnoche usted. Apure todo lo que pueda la noche madrileña. Es ya la única noche que queda en el mundo.

La charla, la tertulia, el café, el pasear lento, como saboreando cada paso y cada palabra, la noche... Todo ello, tan de Madrid, se funde armoniosamente con la figura, con la vida del escritor de las "Sonatas".

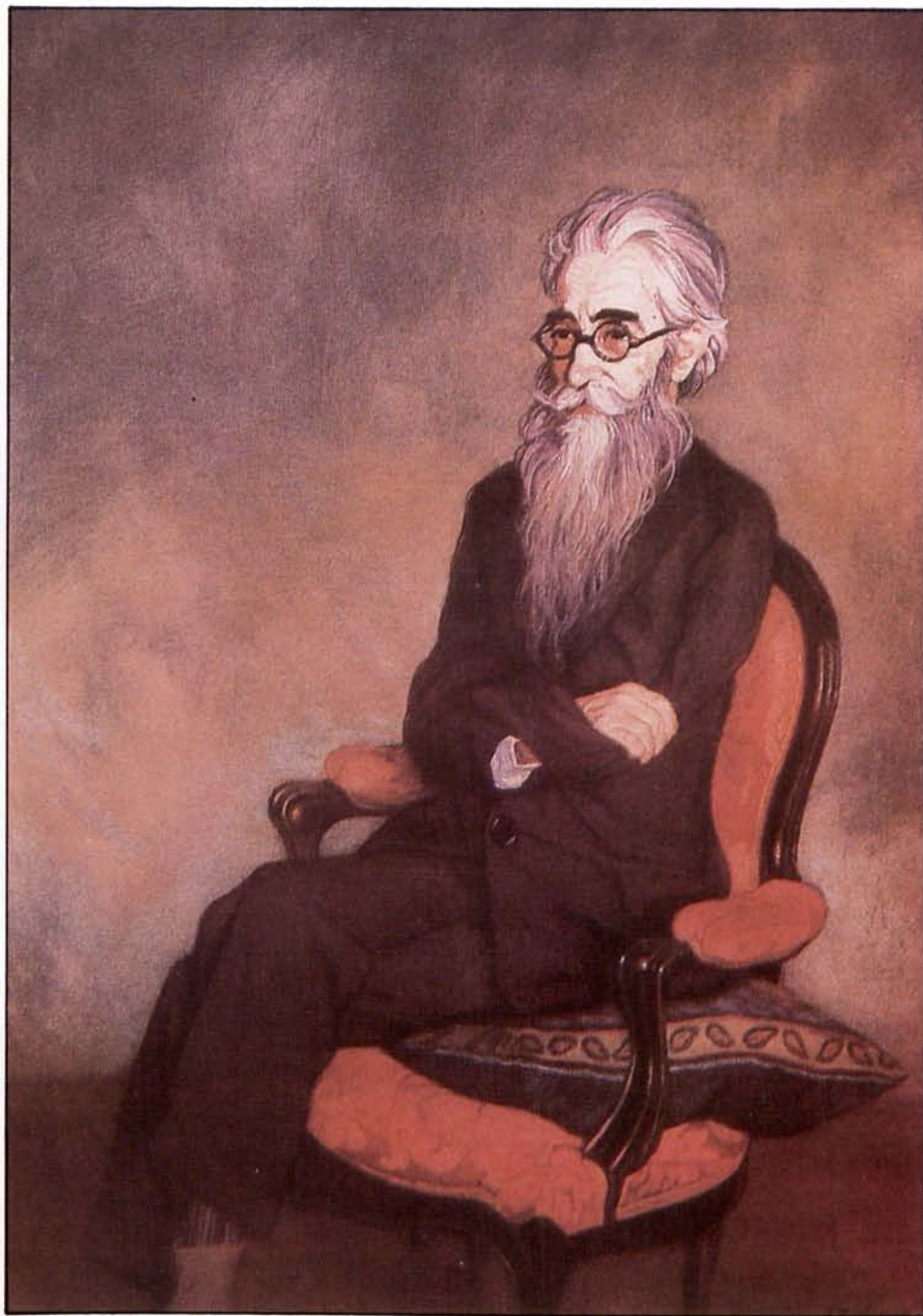






## EL PRIMER CAFE, LOS PRIMEROS AMIGOS

Viene a la capital española, por primera vez, en 1891. Trae consigo, en el parvo equipaje, dos floretes y una careta de esgrima. Descubre el café, como refugio de soledades y cansancios, como alivio de preocupaciones, incluso como marco posible para la creación literaria. El café que es —dirá un día Ramón Gómez de la Serna— “la enfermería del escritor”. Mas don Ramón no entra aún en el mundo mágico de las tertulias. Es breve su estancia en Madrid. Marcha a Méjico. Y viene a la capital, por segunda vez, en el invierno de 1896 a 1897. Ha publicado, en Galicia, su primer libro, “Femeninas”. Es ahora, en la segunda estancia madrileña, cuando Valle-Inclán se incorpora ya plenamente a las peñas literarias y artísticas del momento. Su primera tertulia es en el café de Madrid, situado a la entrada de la calle de Alcalá, a la izquierda. Asisten habitualmente a la reunión los escritores Antonio Palomero, Ca-



Ignacio Zuloaga. Valle-Inclán.





*Benavente y Valle-Inclán.*

milo Bargiela, Rafael Urbano, los dibujantes Francisco Sancha y Leal da Cámara... El recién incorporado a la tertulia va conociendo también a otros escritores que acuden a aquel mismo café: Jacinto Benavente, Alejandro Sawa, los hermanos Pío y Ricardo Baroja, José Martínez Ruiz —que no ha comenzado todavía a utilizar su seudónimo de “Azorín”—, Luis Ruiz Contreras, Francisco Villaespesa, Ciro Bayo... Uno de esos escritores, Ricardo Baroja, dice un día: “En una mesa cercana a la mía vi un joven barbudo, melenudo, moreno, flaco hasta la momificación. Vestía de negro y se cubría con chambergo gris, de alta copa cónica y grandes alas. Las puntas salientes del planchado cuello de la camisa avanzaban amenazadoras, flanqueando la negrísima barba cortada a la moda

ninivita del siglo XIX a. de C., y bajo la barba se adivinaba la flotante y romántica chalina de seda negra, tan cara a los espíritus poéticos. El extraño personaje respondía a las curiosas miradas de los concurrentes con desfachatez insultante, y dirigía el destello de los quevedos, que cabalgaban sobre su larga nariz, sobre aquél que le contemplaba con insistencia. Pregunté al mozo del café quién era aquel parroquiano, y el mozo satisfizo a medias mi curiosidad, diciéndome: “Creo que es poeta, como los que se juntan con él, y creo que viene de Méjico”.

Nacen allí las primeras amistades del escritor en Madrid. De entre ellas, una sobre todo, acompañará siempre a Valle-Inclán: la de Jacinto Benavente. Cuentan la misma edad. El comediógrafo ha estrena-



do ya algunas obras, en los teatros de la Comedia y Lara. "Apenas llegado don Ramón a Madrid —evocará un día Benavente—, fui de los primeros en conocerle. Y digo en conocerle porque fueron muchos los que tratándole, y aún admirándole, no le conocieron bien nunca".

## EL ACTOR DEBUTANTE RAMON DEL VALLE-INCLAN

Valle-Inclán vive en modestas casas de huéspedes. La primera es en la calle de Pelayo, en el número 7. Después, en la calle Mayor, en el número 18. Más tarde en Calvo Asensio, 4... Pasa por dificultades económicas. La pluma le da poco. Y esto le hace pensar en la posibilidad de dedicarse al teatro. Habla de ello a su fraternal amigo Jacinto Benavente, que tiene ya un cierto crédito en los ambientes escénicos y que estrenará pronto una nueva obra, "La comida de las fieras".

Valle-Inclán es contratado por gestión de su amigo. Pero él no quiere quitarse, en su nueva profesión de comediante, la barba y la melena. Entonces, Benavente, crea un personaje que vaya bien a la traza y al perfil de su amigo. Este personaje es Teófilo Everit, un tipo original, decadente, que en cierto modo, por su modo de hablar, por sus gustos y preferencias, es un signo de que un nuevo clima literario y artístico está entrando en la vida española.

"La comida de las fieras", esta obra en la que debutará como actor Ramón del Valle-Inclán, se estrena la noche del 7 de noviembre de 1898. España está viviendo la dramática resonancia de las jornadas recientes de Cuba y Filipinas. El alcalde de Madrid es el conde de Romanones. (Así, "romanones", llaman las gentes a los que forman la Guardia Municipal Montada, que se ha creado en este año.) Han salido a la calle los primeros tranvías eléctricos.



"Ramón".



Anseldo M. Nieto. María Guerrero.

En el reparto de la comedia interviene también una actriz muy joven, de diecinueve años, Josefina Blanco, con la que, andando el tiempo, llegará a casarse el escritor. El papel de Valle-Inclán es corto, episódico. Habla, en la subasta de una gran casa arruinada, de un cuadro. "¡Oh, qué retrato! Una dama italiana del Renacimiento; una patricia tristemente altiva, con la altivez desolada de las cumbres solitarias; sugestiva como la Gioconda, de Leonardo, o la Nelly, de Reynolds; con los ojos glaucos, felinos, y las manos... ¡oh, las manos!... Dignas de un soneto de Rossetti..., manos liliales...". Tras estas palabras de Teófilo, otro personaje de la comedia comenta:



—Por lo menos encierran...

El actor debutante se desenvuelve escénicamente con soltura. La crítica cita su nombre al día siguiente, sin especial alodio. Sólo un crítico, el que firma "Zeda", quiebra ese tono general y destaca "el aplomo y discreción del debutante".

Después, en el mismo escenario, el joven actor aparece en otra obra: la adaptación escénica de "Los reyes en el destierro", de Daudet. Y ya no vuelve a trabajar profesionalmente como comediante. Sólo al cabo de unos cuantos años volverá a representar, aunque con carácter privado. Será en "El mirlo blanco", teatro íntimo de los Baroja. En él, un día de Inocentes, hará nada menos que la Brígida de "Don Juan Tenorio".



16 Madrid - Banco de España



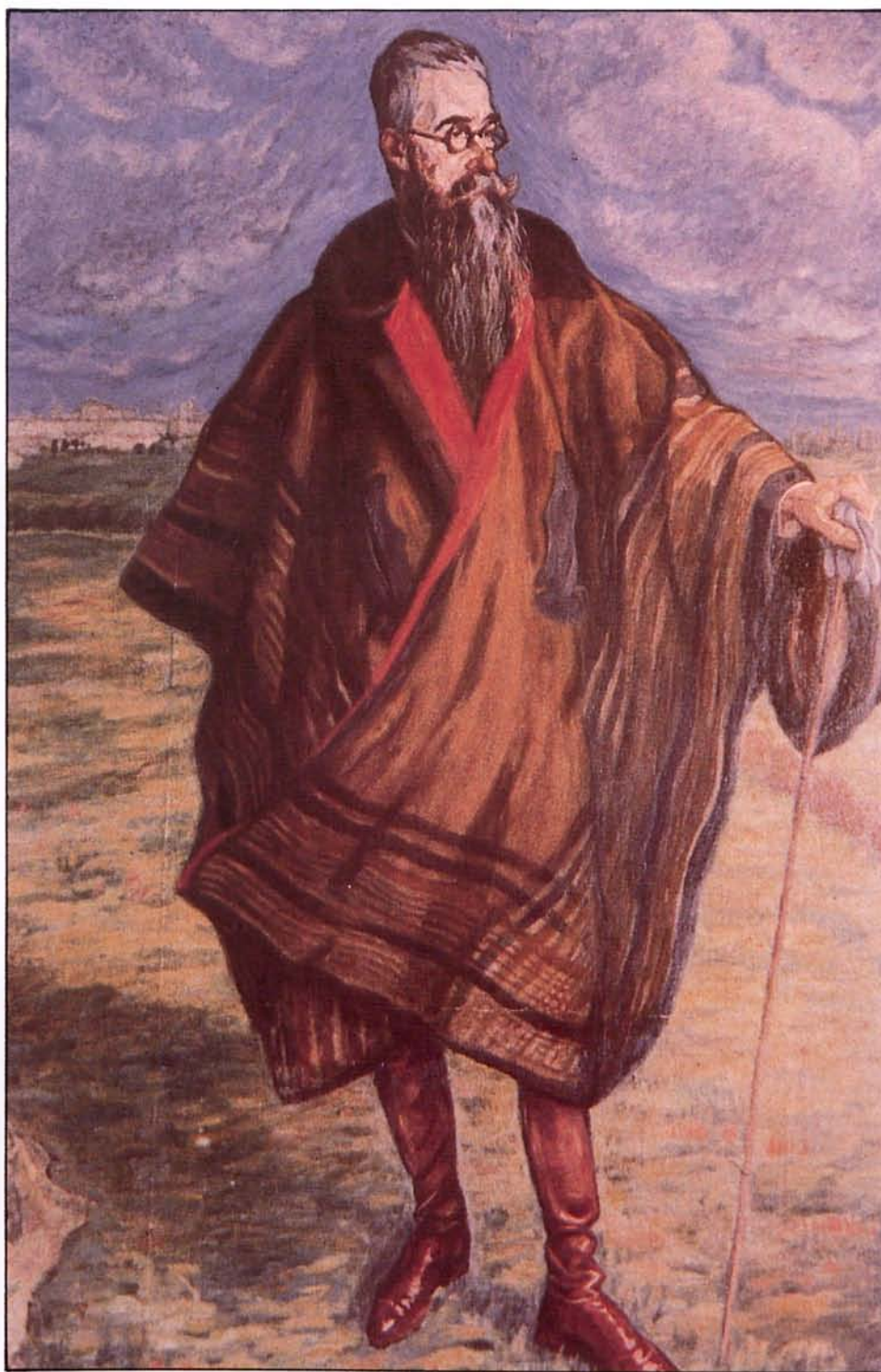
MADRID MINISTERIO DE FOMENTO





## DE LA PLAZA DE ORIENTE A LAS VERBENAS

Cuando el hervor de las tertulias en los cafés se apaga, gusta al escritor de prolongar la charla por el silencio y la sombra de las calles. "Aquellos inolvidables paseos —evocará después Jacinto Benavente— a las altas horas de la noche por calles y callejuelas del Madrid viejo, en compañía de don Ramón; aquel departir sin trascendencia; aquel interesarnos por todo, menos por nosotros mismos". Le encanta a veces llegar hasta la plaza de Oriente, y siempre, ante las estatuas en piedra de los viejos reyes de Castilla que decoran el lugar, evoca y recita unos versos del Romancero o de alguna comedia clásica. La plaza de Oriente, en la noche, con sus blancas esculturas destacándose junto a los árboles y cómo fondo el Palacio Real, tiene algo de escenario de teatro. Una de las páginas que Valle-Inclán gusta de recitar allí es un monólogo del drama romántico "Los amantes de Teruel":



J. de Echevarría. *Valle-Inclán.*



*"Infames bandoleros  
que me habéis a traición acometido:  
venid y ensangrentad vuestros aceros.  
La muerte ya por compasión os pido.  
Nadie llega. De nadie soy oído.  
Vuelve el eco mis voces, y parece  
que goza en mi dolor y me escarnece."*

A veces, acompañado de un joven escritor que le admira profundamente, Ramón Gómez de la Serna, llega a asomarse a la abigarrada estampa multicolor de una verberna. De esa contemplación nacerán unos versos que un día irán al libro "La pipa de Kif".

*«El tíovivo su quimera  
infantil, erige en el raso:  
en los caballos de madera  
bate el reflejo del ocaso.*

*Como el monstruo del hipnotismo  
gira el anillo alucinante,  
y un grito pueril de histerismo  
hace a la rueda el consonante.*

*Un chulo en el aire alborota,  
un guardia le mira y se naja:  
en los registros de la jota  
está desnuda la navaja.*

*Y la daija con el soldado  
pide su suerte al pajarito:  
los envuelve un aire sagrado  
a los dos, descifrando el escrito.*

*La costurera endomingada,  
en el columpio da su risa  
y enseña la liga rosada  
entre la enagua y la camisa.*

*El estudiante se enamora;  
ve dibujarse la aventura  
y su pensamiento decora  
un laurel de literatura.*

*Corona el columpio su juego  
con cantos. La llanura arde:  
tornóse el ocaso de fuego;  
los nardos ungieron la tarde.*

*Por aquel rescoldo de fragua  
para el inciso transparente  
de la voz que pregona: «Agua,  
azucarillos y aguardiente».*



Ramón Cilla. Valle-Inclán.



## EL RETIRO

Una noche, sobre las dos de la madrugada, Gómez de la Serna se lo encuentra, solo, en la glorieta de Atocha. Juntos siguen por el paseo del Prado, hacia Neptuno. Al caminar, charlando, oyen ladrar a un perro en una casa de esas calles en cuesta, solitarias, que están a la izquierda del paseo: Almadén, Gobernador, Huertas... Don Ramón comenta:

—Los perros ladran al sentirse solos. Nosotros ladraríamos de desconsuelo en una noche como ésta. ¡Figúrese usted un perro! ¡Cómo debe de sentirse de desorientado en las calles de los hombres!...

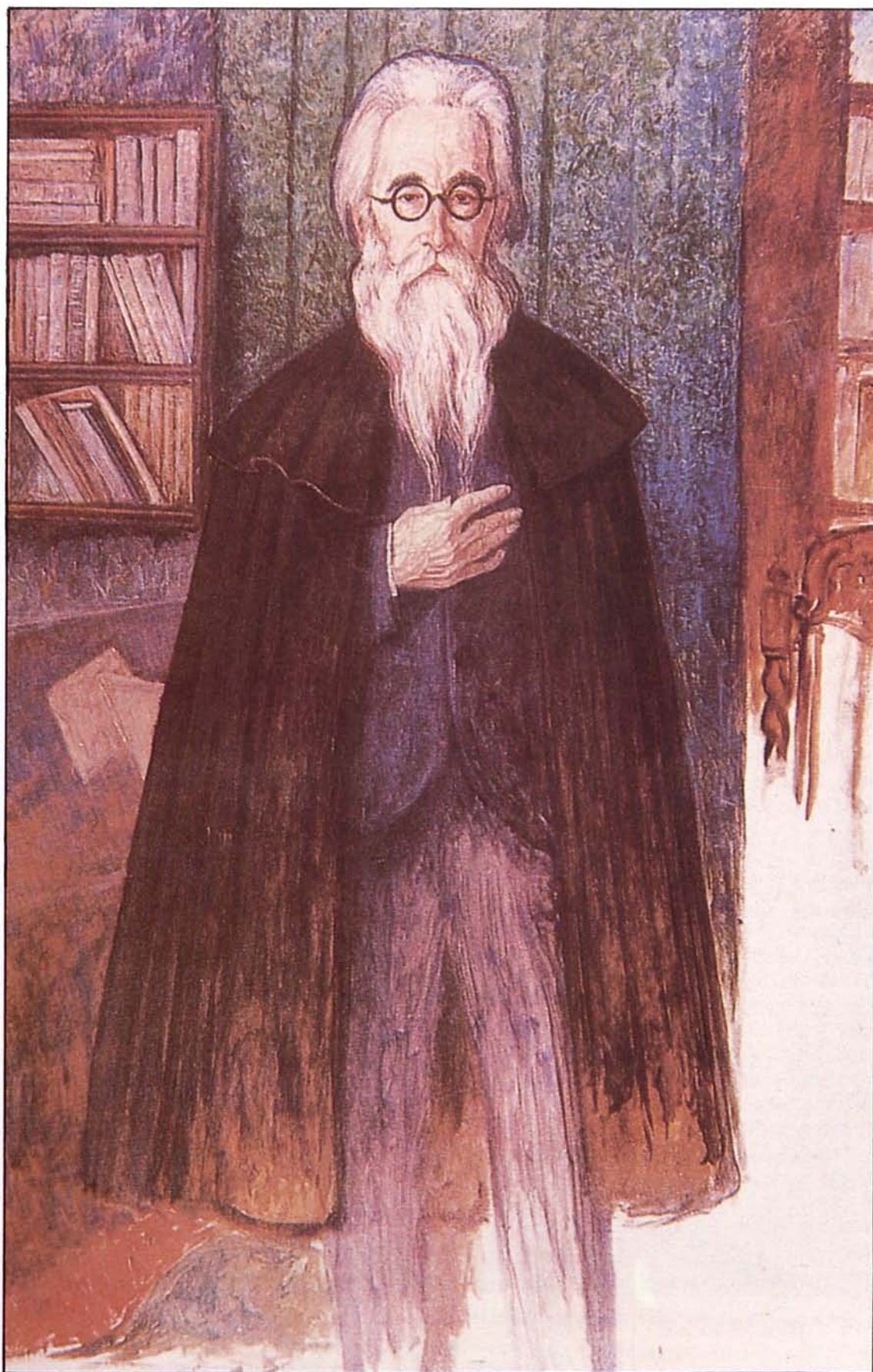
Y el Retiro. Es éste uno de los lugares madrileños más amados de Valle-Inclán. Le gusta mucho pasear por el viejo parque. Unas veces, solo. (El hubiese podido decir, como Antonio Machado: "Converso con el hombre que siempre va conmigo. Quien habla solo espera hablar a Dios un día"). Otras veces, con algunos de sus amigos, tras la charla en el café: Julio Romero de Torres, o Enrique de Mesa, Anselmo Miguel Nieto... Es él quien centra la charla, como en la tertulia. El lento andar les lleva al Retiro, en el que entran por la puerta principal —la de la plaza de la Independencia— o por la que, en Alfonso XII, lleva más directamente al Parterre. Complace al escritor caminar entre las arboledas sombrías y silenciosas: allí donde la Naturaleza parece mostrarse más espontáneamente, más libremente. Pero al mismo tiempo le gusta también la parte ya más artificiosa del Retiro: el Parterre, con sus bojés cuidados, su gracia geométrica y su teatral disposición decorativa. Acaso ve don Ramón, en esta parte del Retiro, como un eco de los jardines que él describió en algunas páginas de sus Sonatas.

Hay, además, un concreto testimonio literario de la vinculación valle-inclanesca al parque: su poema "Bestiario", que forma parte también de su libro "La pipa de Kif". Es un pequeño poema en el que evoca algunos de los animales encerrados en la vieja Casa de Fie-



*Valle-Inclán en el Parterre.*





J. de Echevarría. *Valle-Inclán.*





*Anita Delgado, maharajani, de Kapurthala.*







ras que allí estuvo emplazada. Los describe con la pincelada rápida, aguda, relampagueantes que le caracterizaba siempre. Pasan por entre sus palabras el león, y el canguro, y el mono... "Olvidada Casa de Fieras,/con los ojos de la niñez/tus quimeras/vuelvo a gozar en la vejez".

Para Valle-Inclán el oso enjaulado "cuando bosteza/recuerda al conde Tolstoi". La jirafa es una "solterona que bebe hiel". Está la cigüeña "en penitencia sobre un pie". "Tiene un gesto de omnipotencia/el leopardo bengalés,/la impertinencia de su gesto/dicta al inglés". Interroga el escritor al elefante: "¿Añoras la torre guerrera/sobre tus hombros de titán/o la litera/de las reinas del Indostán?". Desfilan los otros animales, enormes o pequeños, enjaulados o en relativa libertad. "Sonríe el lobo tras la reja;/con un guiño de curial/rasca la oreja/y la estameña del sayal".

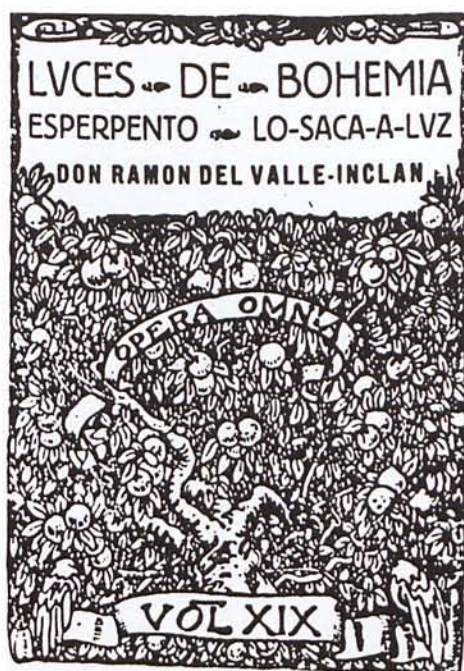
#### LA CALLE DEL GATO

Hay una calle madrileña cuyo nombre se une estrechamente a la figura de Valle-Inclán y a su creación literaria: la del Gato. Más que una calle es un pasadizo, un atajo, un rincón. Es ya clásica la cita que de este lugar hace en "Luces de bohemia" el escritor. Enlaza éste su teoría del "esperpento" con la visión deformada que ofrecían en el "Madrid absurdo, brillante y hambriento" de comienzos de siglo las imágenes de la realidad, al reflejarse en los espejos cóncavos de la pequeña calle —callejón, en verdad— del Gato.

Lo dice Max Estrella, que está, con su amigo Don Latino, el bebedor, sentado en el quicio de una puerta. Amanece. Va tornándose lívido el cielo. Píjan ya algunos pájaros en el alero de una iglesia barroca. Max Extrella —es su última mañana, en el umbral de la muerte— habla a su amigo..

—Los héroes clásicos —le dice— han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. Las imágenes más bellas,





en un espejo cóncavo, son absurdas.

El nombre de la breve vía madrileña aparece aún algunas veces más en el diálogo. "Me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato", dice Don Latino. Y habla el personaje de mudarse al callejón que deforma la realidad.

Por esta escena, enlazada al nacimiento de la fórmula estética del "esperpento", han llegado a la vida literaria los espejos de este callejón madrileño, que, de no ser por la reiterada cita de Valle-Inclán, hubiesen entrado en el olvido. Constituían visita obligada para muchos madrileños y muchos provincianos que deseaban contemplarse, absurdamente alargados o ensanchados, en aquellos espejos deformantes. Estos eran simplemente artificio de propaganda, iniciativa de un comercio que quería llamar la atención. Muchas veces pasaría ante ellos don Ramón, en su camino desde sus tertulias, al Teatro Español o al Ateneo.

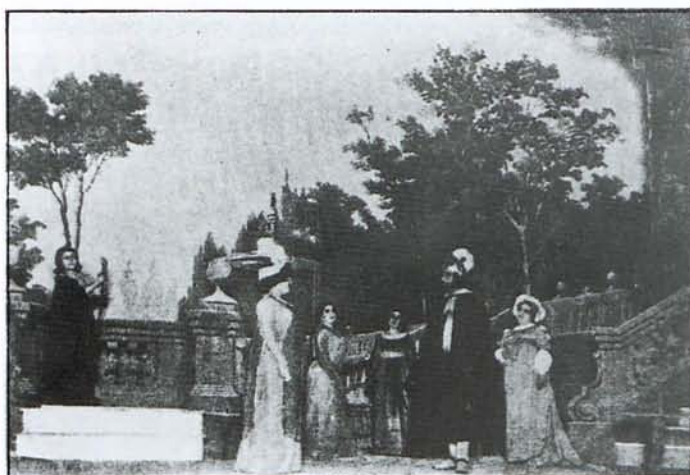


## LA BODA, EN LA IGLESIA DE SAN SEBASTIAN

Se casa el escritor en un templo madrileño, posiblemente el de más rica historia literaria entre los de la capital, por los bautizos, las bodas y los enterramientos que en él tuvieron lugar. Es en la iglesia de San Sebastián, el 24 de agosto de 1907, el año en que Jacinto Benavente estrena "Los intereses creados", y en que Antonio Machado se incorpora a su cátedra de lengua francesa en el Instituto de Soria, recién ganadas las oposiciones.

La novia del escritor es la joven actriz Josefina Blanco, que había trabajado junto a él en aquel estreno de "La comida de las fieras". Se conocían desde hace años, desde cuando él tenía aún los dos brazos. Ella acababa de ingresar en el teatro, muy joven. Le entró la curiosidad de conocer a aquel singular escritor de quien le hablaban mucho. La barba y la sonrisa de don Ramón le hacen pensar a la actriz





"Cuento de Abril" (1909).



"La Marquesa Rosalinda" (1912).



"El yermo de las almas" (1915).

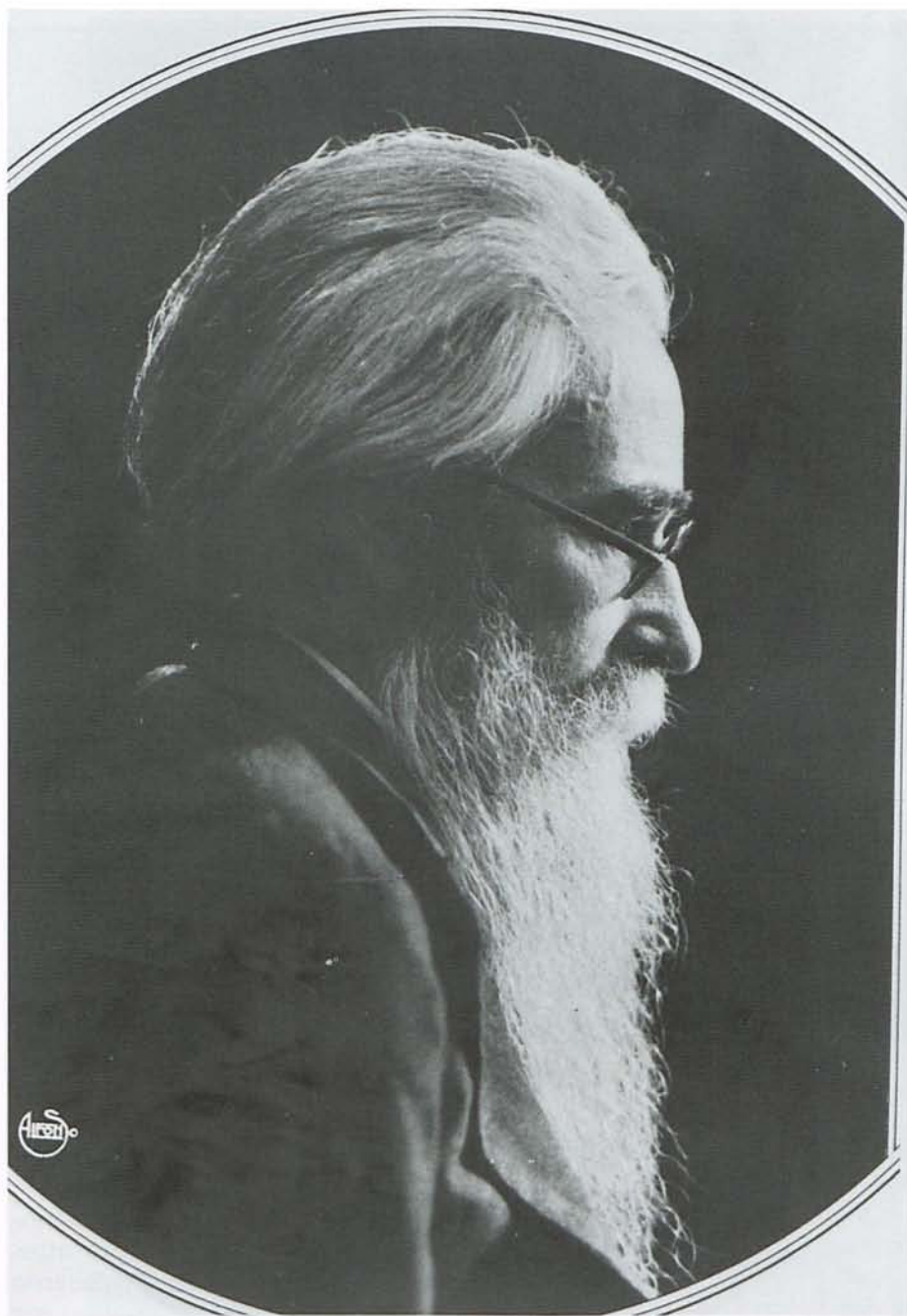


"Farsa y licencia de la Reina castiza" (1931).



"El embrujado" (1931).





Alfonso. Valle-Inclán.

en Mefistófeles. Pero a la vez su melena y sus ojos tristes le evocan el Cristo que un pintor, Antonio Muñoz Degraín, ha llevado a un cuadro. El idilio que así comienza acaba en boda. El enlace es en la capilla del Carmen, de aquel templo de San Sebastián. La novia, Josefa María Angela Blanco y Tejerina, cuenta veintiocho años, es de León y vive en la cercana calle de Santa Catalina, en el número 8. El, Ramón José Valle y Peña, tiene cuarenta años y vive en Madrid, en la calle de Medellín, número 7, en los altos de Chamberí.

Mucho antes, en el siglo anterior, otro escritor se había casado en esta misma iglesia de San Sebastián: Gustavo Adolfo Bécquer.

### ANTE LA MUERTE DEL HIJO

“Madrid —dirá un día Eugenio Montes— es un archipiélago de tertulias”. Figura capital en ese “archipiélago” del Madrid del primer tercio de siglo es don Ramón del Valle-Inclán. Teoriza, discute, exalta o condena ante una mesa de café, entre un coro de amigos fervientes: en La Montaña, en Fornos, en Nuevo Levante, en el Lion d’Or, en Regina, en La Granja el Henar. En el café de la Montaña —un local en ángulo recto, con dos entradas: por la Puerta del Sol y por Alcalá— pierde su brazo izquierdo, cortado ante el riesgo de la gangrena amenazante. Años más tarde, el escritor pierde un hijo suyo —su primer hijo varón—, en la natal tierra galaica, y escribe a su amigo en Madrid José Ortega y Gasset una patética carta: “... No le escribí antes porque no han faltado dolores y desazones. Hace dos días enterré a mi hijito. Dios Nuestro Señor me lo llevó para sí. Ha sido el mayor dolor de mi vida... Estoy acabado. Esto es horrible. ¡Que no sepa usted nunca de este dolor! La casa se me viene encima y tampoco quiero, por ahora, volver a Madrid, donde nació mi niño hermoso que se murió. Quisiera ir a Italia, pero con los míos. Ello es caro... Usted, mi querido amigo (a quien libre de esta pena mi Dios





*Valle-Inclán en su gabinete particular.*

Cristo Jesús, en quien usted no cree), verá lo que puede hacerse. Se lo agradecerá infinitamente su infortunado amigo...”.

Alguien le pregunta un día si sintió alguna vez con especial intensidad la falta de aquel brazo perdido tras la discusión en el café de la Montaña. “Sí —respondió él—. Cuando murió mi hijo y no pude, por aquella pérdida, abrazarle”.

## **FORNOS**

Fornos es otra de las grandes islas de este archipiélago de tertulias madrileñas. Ha pasado por etapas distintas. Llena toda una época del Madrid de la Restauración, hasta los primeros años del siglo; mas un día, su propietario, Manolo Fornos, se quita la vida de un pistoletazo, en un cuarto reservado de su propio café. Este se cierra. El fantasma del suicida parece estar entre

las mesas y dibujarse misteriosamente en el fondo de los espejos. Cuando abre de nuevo, su fisonomía y su espíritu son ya distintos. Su público es otro: desaparecieron las penas de escritores, políticos y comediantes. Falta en el local el hervor de las noches de estreno, cuando era obligado hacer estación allí antes de recogerse.

No es Fornos, en su nueva edición, el centro más vivo del Madrid noherniego, el foco de las noticias políticas importantes y escondidas. No hay lecturas de comedias, ni celebraciones de grandes éxitos en los cuartos numerados que el café tiene en su piso entresuelo. El público de ahora es más variado y abigarrado, pero faltan en él caras conocidas. El “todo Madrid” de antes se dispersa por otros cafés céntricos.

Fueron desapareciendo las tertulias clásicas. Son gentes de paso las





*Llegada de gallegos a Madrid.*



*Un rincón del Rastro.*





*Valle-Inclán en el banquete a Don Nadie.*

que forman el nuevo público del café. Muchas mujeres, que la resaca de la guerra que ha estallado en Europa va arrojando hacia Madrid. El piso entresuelo se ha transformado en una sala de juego. En otra planta se ofrece un espectáculo de señoritas tiradoras que no llega a interesar.

Fornos languidece. En definitiva, es un café más entre los muchos del Madrid céntrico. Ha perdido su carácter anterior, lo que le daba animación, simpatía y personalidad.

Pero ha surgido una palabra diabólica: "cabaret". Hay ya algunos en Madrid. Y el viejo café de la calle de Alcalá quiere ponerse a la moda: cambia su decoración y se convierte en un local con música. Se llama ahora "Fornos Palace". Esta última palabra, "Palace", viste mucho. Fue inaugurado hace unos

años el Hotel Palace. Y en la calle de Alcalá, casi frente a Fornos, está el Trianón Palace: un íntimo teatro, por el que desfilan los más brillantes nombres del género que llaman de "varietés".

El nuevo Fornos Palace es un local elegante. Está decorado en azul. El primitivo y amplio café se ha dividido ahora en dos partes. La primera es el café. Van a él algunos escritores y pintores: Valle-Inclán, Romero de Torres, Luis de Tapia, Anselmo Miguel Nieto, Enrique de Mesa... Al fondo, unas cortinas de un azul oscuro dan paso a la otra parte del local: el cabaret. Música de tango y de charlestón. Violín y bandoneón, sobre todo. Un ambiente grato. A veces, por las noches, los escritores y los dibujantes de las tertulias se pasan a esta segunda zona del Fornos Palace.





Tauler. Valle-Inclán.

Cambian las tazas de café por las copas de coñac. No es, todavía, la hora del "whisky".

Un día se celebra allí un concurso de tatuajes. Tatuajes convencionales, naturalmente: dibujos que los artistas hacen aquella misma noche sobre la piel femenina. Los dibujantes del momento —Penagos, José Zamora, Sirio...— pintan rostros, flores y mariposas sobre la espalda, los brazos y las piernas de las muchachas concursantes. Estas son "Cascabel", "Marion", "Marquesa", Suzy, Lina... Sobre su piel va surgiendo un pequeño y multicolor mundo de líneas y sonrisas, que el público del "dancing" contempla y aplaude alegremente.

El jurado se ha instalado en un rincón y lo preside Julio Romero de Torres. El pintor se fija desde el primer momento en "Cascabel":

una muchacha menuda, vivaz y expresiva, con carilla de gitana y unos grandes ojos que relampaguean. Lleva un traje de volantes y, sobre el pelo, azuleante de tan negro, brillan unos peinecillos encarnados y verdes. Julio Romero la ve "en pintor". Más que el tatuaje que un dibujante amigo ha trazado sobre la espalda de Cascabel, le interesa la expresión de ésta, su agitado aire. Es como una hermana menor de aquellas otras muchachas que él pintó tantas veces. Para ella es, por unanimidad, el premio del amable concurso.

En este renovado Fornos del Madrid de la trasguerra, se celebra, en la primavera de 1922, un banquete de homenaje a don Ramón del Valle-Inclán. En la convocatoria del acto se dice: "Las Academias, esas fábricas donde se expenden paten-



tes de efímera inmortalidad, le hacen la cruz como al diablo; los grandes coliseos, celosos del abono y de las instituciones, le dicen gitanescamente: ¡Lagarto, lagarto! La prensa periódica, con muy raras excepciones, teme que la castiza desnudez de su lenguaje haga sonrojar a la máscara tartufa de sus lectores; la general sordidez e hipocresía de las casas editoriales le han obligado a erigirse en editor de sí mismo; por

de Alcalá, en el edificio de la Equitativa. Y es el primer local en que el público es atendido y servido por camareras. "Eran éstas —dirá un escritor de la época, visitante asiduo del establecimiento— morenas y opulentas (las últimas y afinadas flores de las hortensias de los aguaduchos), con blusa blanca, falda negra y delantal a medio desprenderse de las cintas blancas que lo ataban a la cintura". Con frecuencia



no ser oficialmente nada, ni siquiera ha sido diputado..."

#### **DE LA HORCHATERIA DE CANDELAS AL CAFE "EL GATO NEGRO"**

Otro islote de este archipiélago de tertulias en el Madrid de comienzos de siglo: la horchatería de Candelas. Está también en la calle

acude allí Valle-Inclán. Y con Ricardo Baroja ve una tarde a un hombre joven, de aire reconcentrado. Es Mateo Morral, el que va a atentar contra los Reyes de España el día de su boda arrojando una bomba sobre la carroza nupcial desde un piso de la calle Mayor. Baroja y Valle lo reconocen e identifican, tras el atentado, en el Depósito.

En el Nuevo Café de Levante, en

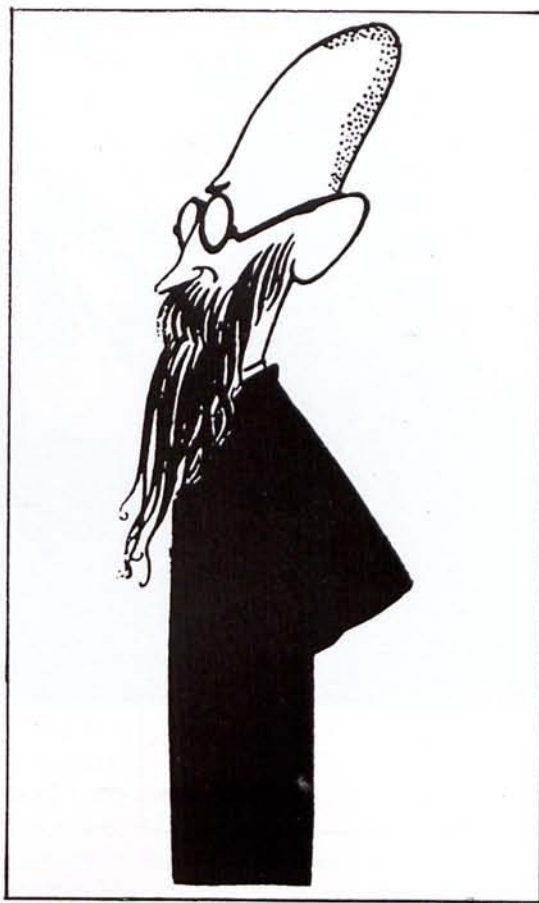


la calle del Arenal, el escritor redacta la carta que una bailarina —Anita Delgado, la que forma, con su hermana Victoria, el número de las “hermanas Camelias”, que actúa en el cercano Frontón Central—, dirigirá al maharajah de Kapurthala, venido estos días a Madrid, con motivo del enlace de Alfonso XIII. Aquella carta, en la que, con prosa de Valle-Inclán, accede la bailarina al amor con el personaje oriental, acabará desembocando, como en un cuento de hadas, en una boda, celebrada al rito indio, con brillo de gemas en los uniformes con elefantes en el cortejo nupcial.

El Gato Negro está en la calle del Príncipe y tiene una puerta, en el interior, que comunica con el Teatro de la Comedia. Valle-Inclán preside allí una tertulia, por las tardes, y a ella llega un día de febrero de 1916, la noticia de que Rubén Darío ha muerto en su natal tierra de Nicaragua. Valle-Inclán se impresiona profundamente. Lazos hondos habían unido a uno y otro escritor. Rubén le dedicó versos repetidamente. “Este gran don Ramón de las barbas de chivo, cuya sonrisa es la flor de su figura, parece un viejo Dios, altanero y esquivo, que se animase en la frialdad de su escultura.” Tras unos instantes de conmovido silencio, don Ramón se pone en pie, se descubre, y posando su única mano sobre la mesa, comienza a recitar unos versos del poeta muerto, el “Responso a Verlaine”. La dicción es lenta, noble y solemne. Los que estaban en las mesas próximas han acallado sus conversaciones y han ido poniéndose en pie, ganados por la magia del acento valle-inclanesco. Llegó don Ramón a los versos finales del poema:

*“... Y huya el tropel equino por la  
montaña [vasta;  
su rostro de ultratumba bañe la luna  
casta  
de compasiva y blanca luz:  
y el sátiro contemple sobre un lejano  
monte  
una luz que se eleva cubriendo el  
horizonte  
y un resplandor sobre la Cruz.”*

Tras el verso final, don Ramón se santigua, y con él sus amigos y



Durán. Valle-Inclán.



Picasso. Valle-Inclán.

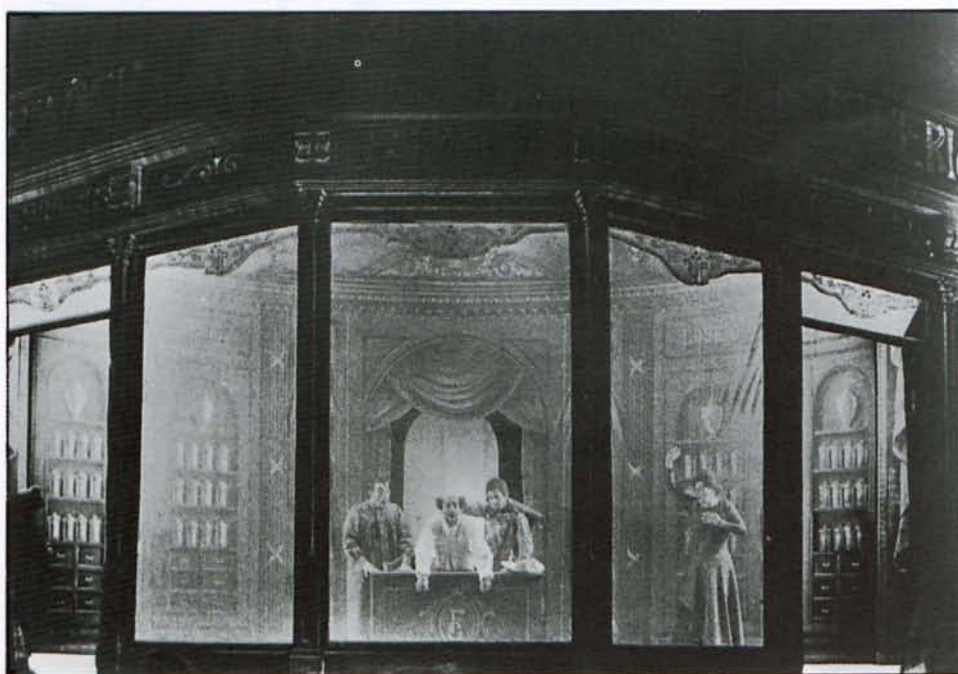




*"Sonatas" (1959).*



*"Luces de bohemia" (1984).*



*"Las galas del difunto" (1977).*





los que se hallaban en las otras mesas, hundidos todos en un silencio de emocionado sentido. El rubeniano "Responso a Verlaine" había sido también, repentinamente, responso a su propio autor, por el embrujamiento del verbo de Valle-Inclán.

### LA ULTIMA CASA EN MADRID

Nuevos homenajes, en el Palace, en Lhardy. Presidente del Ateneo. Director de la Academia Española de Roma. Mas ni la enfermedad ni la necesidad la abandonan. "Ni salud ni dinero —escribe en 1932 en la carta a un amigo—. Y los amigos tan raros... Yo mismo me sorprende de la indiferencia con que veo llegar el final. He convocado a los hijos y les he expuesto la situación. También ellos tienen el alma estoica. Les he dicho: 'Hijos míos, vamos a empeñar el reloj. Después de comernos estas cien pesetas se nos impone un ayuno sin término conocido. No es cosa de comprar una cuerda y ahorcarnos en reata. No he sido nunca sablista y quiero morir sin serlo. Creo que los amigos me ayudarán, cuando menos, para alcanzaros plazas en los asilos...'. Como pequeños héroes se tragaron las lágrimas y se han mostrado dispuestos a correr el temporal sin darle demasiada importancia..."

Su última casa en Madrid es una en la plaza del Progreso. Estuvo allí, antes, el estudio de un pintor del XIX, José Casado del Alisal. En ese estudio, tras la muerte de Gustavo Adolfo Bécquer, se celebró una reunión de amigos del poeta, para ver de publicar sus versos, lo que Gustavo Adolfo no había conseguido en vida. De aquella reunión salió, efectivamente, la publicación de las "Rimas". Ahora, muchos años más tarde, en un piso de la vieja casona madrileña, don Ramón del Valle-Inclán vive horas de abatimiento. Está enfermo, y el hambre, como en los lejanos días que él llevó a sus "Luces de bohemia" —"un Madrid absurdo, brillante y hambriento"— acosa al escritor. Tratan algunos amigos de



Bagaría. Valle-Inclán.



Toño de Salazar. Valle-Inclán.



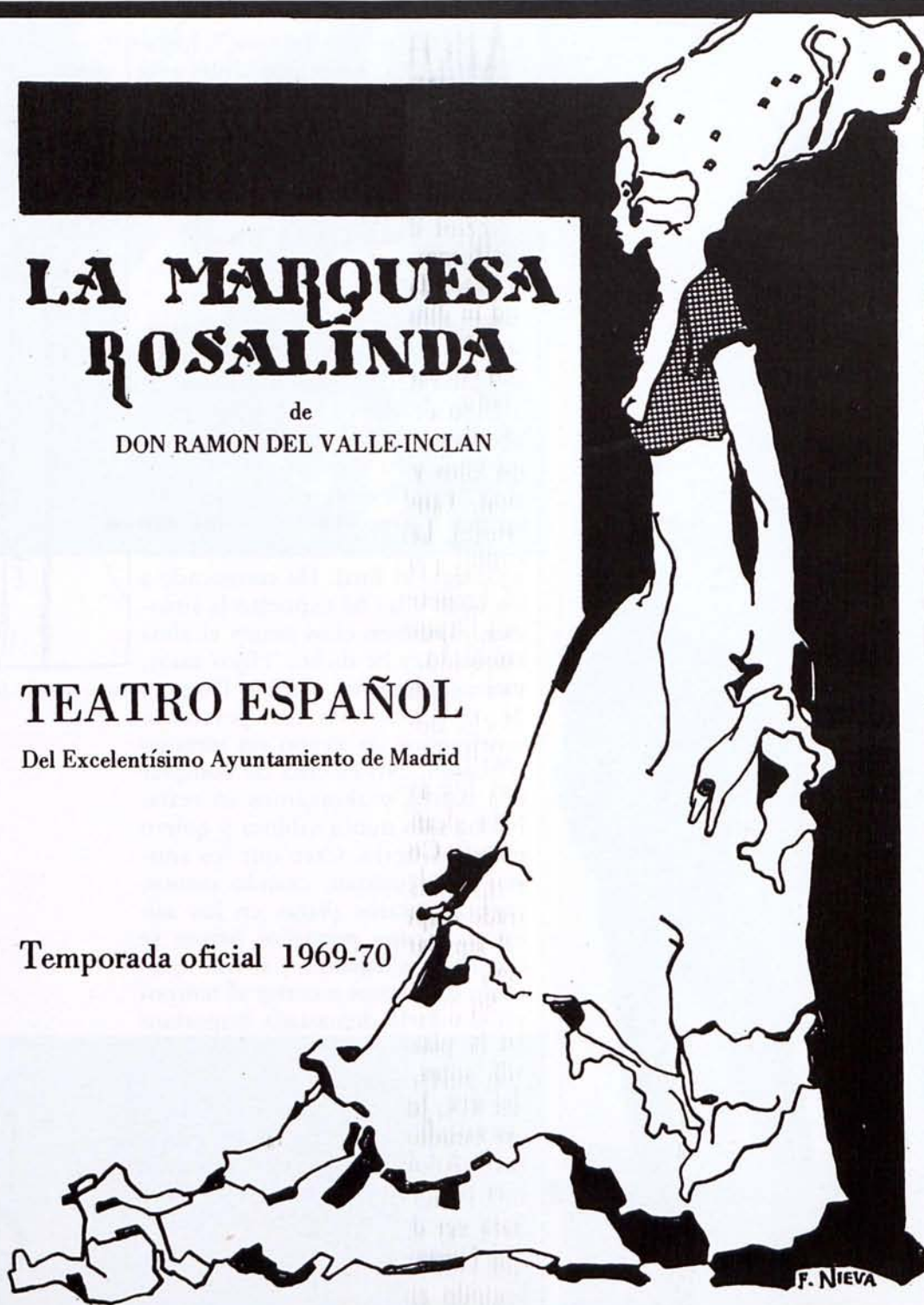
# LA MARQUESA ROSALINDA

de  
DON RAMON DEL VALLE-INCLAN

## TEATRO ESPAÑOL

Del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid

Temporada oficial 1969-70



ayudarles, pero chocan con su altiva independencia de siempre. Sólo acudiendo a algunos ardides consiguen aliviar la patética situación. Un día Valle-Inclán dice a uno de esos raros amigos que le visitan: —Hoy mis hijos sólo han podido tomar un poco de leche que unas vecinas nos han bajado.

Escucha, en su última casa madrileña, la llamada cada vez más apremiante de la tierra. El paisaje, verde y gris, Santiago, la lluvia. Don Ramón del Valle-Inclán no puede desoír por más tiempo la voz entrañable y marcha a Galicia, que es donde tiene su cita con la muerte.





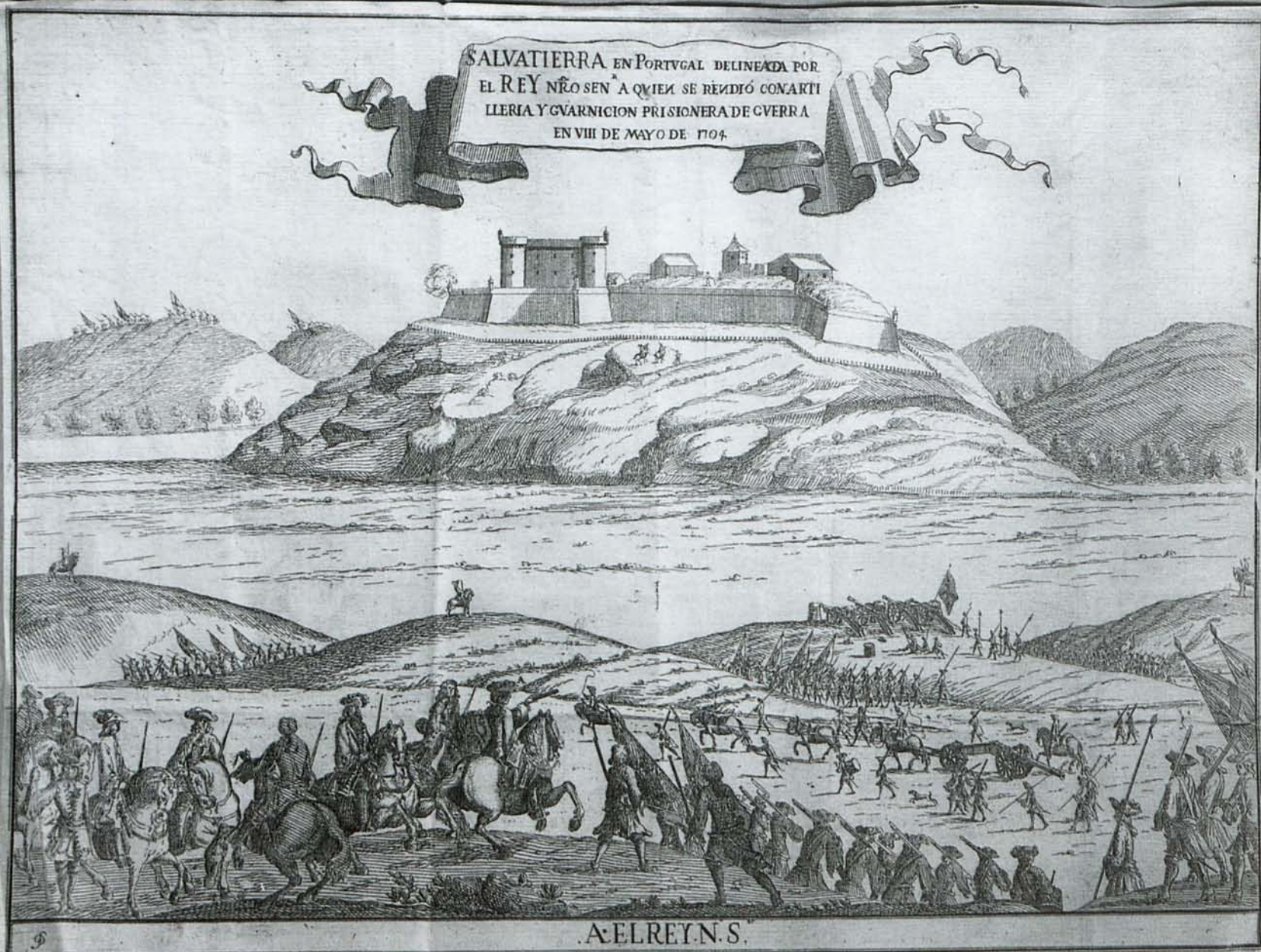
## ADDENDA A PHILIPPO PALLOTTA

Por Mercedes AGULLÓ Y COBO

**C**UATRO estampas, a las que ya hicimos referencia en un artículo anterior (1), vienen a completar el conocimiento de la obra de Pallotta como dibujante y grabador. Se trata de cuatro de la serie de cinco que se dice componían la ilustración de un libro, no localizado, de la campaña portuguesa de Felipe V, y de la primera de los cuales —la salida del Rey de su Palacio de Madrid— se conserva un ejemplar en el Museo Municipal (2).

La campaña de Portugal movilizó, bajo el mando supremo de Felipe V, no menos de 28.000 hombres, que penetraron en el país vecino por Extremadura, tras concentrarse las tropas francesas en Alcántara, mientras las españolas, al mando del marqués de Villadarias, lo hacían por el lado andaluz, y el Virrey de Galicia, duque de Híjar, armaba milicias por el noroeste. Don Francisco Ronquillo y el Mariscal de Campo francés señor de Joffreville estaban al mando de un cuerpo auxiliar, que avanzaría desde Salamanca a Almeida. El 5 de mayo de 1704, el Rey español se unió





1. "SALVATIERRA EN PORTUGAL DELINEADA / POR EL REY NRO. SEN.º A QUIEN SE RENDIÓ CON ARTILLERIA Y GARNICION PRISIONERA DE GUERRA / EN VIII DE MAYO DE 1704". Anagrama: "FP. A. EL REY. N. S.º"

al duque de Berwick en Alcántara, donde ya estaban los regimientos franceses. Dividido el ejército en cinco cuerpos, tomó el Monarca el mando directo del primero de ellos y entró a su frente el 7 de aquel mes en tierra portuguesa por Salvatierra. Este suceso fue el recogido por Pallotta en la primera de las estampas objeto de este comentario (fig. 1). Dividido en dos grandes planos, se descubre al fondo el castillo que coronaba la ciudad amurallada y una pequeña parte de su caserío. En un primer plano, el Rey, al frente de sus generales, ordena la "delineación" o sitio de la ciudad. La artillería sobre una loma, los infantes que avanzan por derecha e izquierda y unas tropas al fondo que completan el cerco español, integran la composición. La estampa va firmada en anagrama: "F. P.", y para el dibujante lo único destacable a señalar fue la figura del Rey, como se indica en la suscripción. Salvatierra se rindió un día más tarde, el 8 de mayo.



# ESSO DEL REY. N. S. DENTRO PORTVGAL

ros abandonado lelos (sic) enemigos / el día 10 de Mayo de 1704 / amigos que huyen por las Montañas



Segura rendida a discrecion / el día 10 de Mayo



Peña Garzia rendida a discrecion / el día 12 de Mayo



Campo R<sup>1</sup> de Atalaya el día 13 de Mayo. Gouernadores de las Plazas rendidas / A. S. MAG.<sup>d</sup>, B. Cura de Prouenza, G. Gouer.<sup>r</sup> de S.<sup>ta</sup> Margarita, D. del Angel el día 15, E. Monforte, F. Malpica, G. S. Miguel, 17.



## 2. [PROGR] ESSO DEL REY. N. S. DENTRO PORTVGAL.

1. (...) ros abandonado lelos (sic) enemigos / el día 10 de Mayo de 1704 [...] emigos que huyen por las Montañas".
2. "Segura rendida a discrecion / el día 10 de Mayo".
3. "Peña Garzia rendida a [d]iscrecion / el día 12 de Mayo".
4. "Campo R<sup>1</sup> de Atalaya el día 13 de Mayo. Gouernadores de las Plazas rendidas / A. S. MAG.<sup>d</sup>, B. Cura de Prouenza, G. Gouer.<sup>r</sup> de S.<sup>ta</sup> Margarita, D. del Angel el día 15. E. Monforte, F. Malpica, G. S. Miguel, 17". Al pie: "Se Venden en Casa de Pedro de la Peña, en las gradas de San Phelipe Real, y en Palacio en Madrid 25 de Junio de 1704".

Anagrama: "F. P."

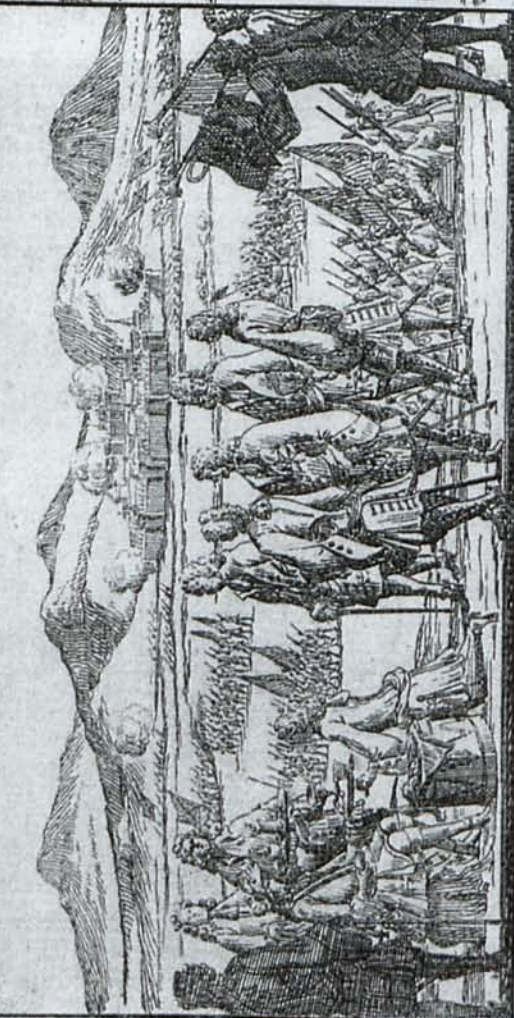
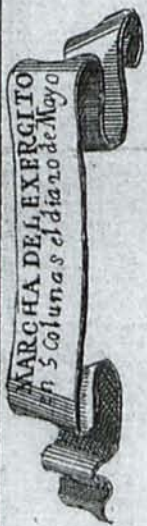
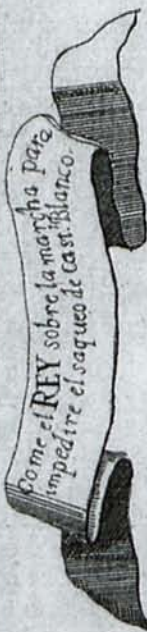
La rendición de Segura, Peña García y Atalaya, entre los días 10 y 17 de mayo, integran las cuatro viñetas de la estampa siguiente, bajo el título común de "[Progr] esso del Rey. N. S. dentro Portugal" (fig. 2); las tres primeras, escenas de batalla y sitio, y la cuarta, el momento de la entrega de las plazas: Monforte, Santa Margarita, Malpica, Plaza del Angel, San Miguel por sus Gobernadores. De muy análoga disposición las tres primeras (siempre un enorme castillo, símbolo de la fortaleza del lugar y dificultad de la victoria, centra el grabado sobre un fondo montañoso de la Sierra de Gata); la cuarta muestra la disposición del campamento real.

Se hace constar al pie de esta segunda estampa: "Se venden en casa de Pedro de la Peña, en las gradas de San Phelipe Real, y en Palacio, en Madrid, 20 de junio de 1704". Los dos lugares de venta (covachuelas del famoso Mentidero madrileño y plaza del Palacio



# PROGRESO DEL REYN S DENTRO PORTUGAL

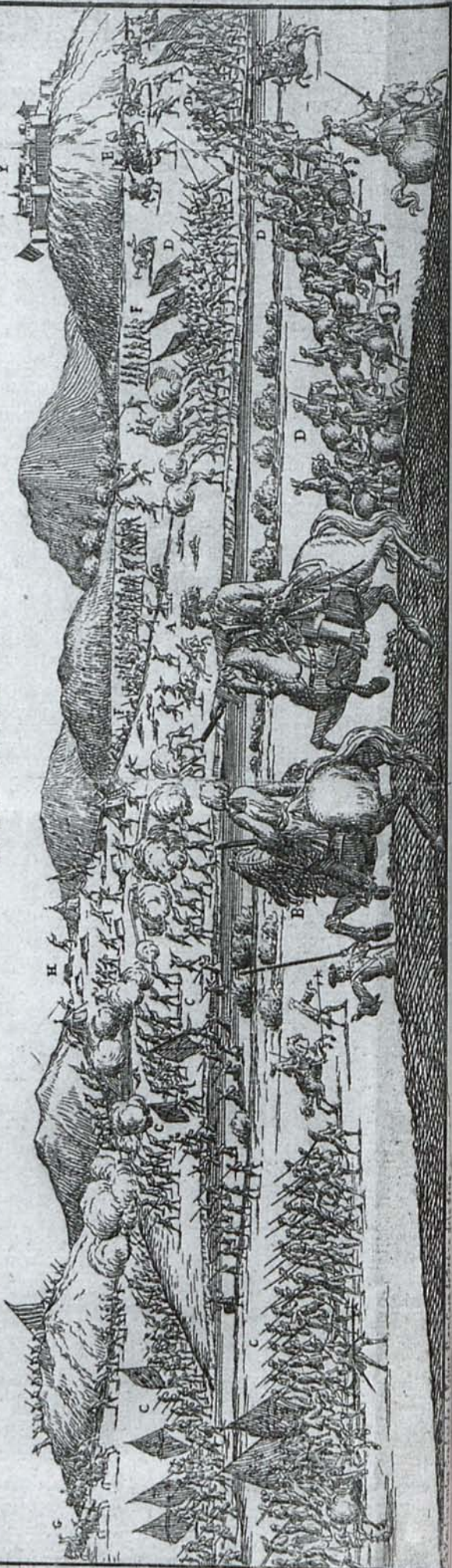
1704.



## FACCION EN LA MONTAÑA DE SARCEDA

A. el Duque de Serate. B. el Marqués de Fuy. C. los Serenos Españoles y Franceses de la yacuerda. D. los tres tercios de Smarillo, de Madrid y Galicia. E. el hijo del conde de Albuquerque. F. tres Batallones Ingleses y Olandeses prisioneros. G. el General. H. la Montaña de Sarceda. Y. la Sarceda.

EL DIA 17 DE MAYO





3. "PROGRESSO DEL REY. N. S. DENTRO PORTUGAL / 1704."
1. "Come el REY sobre la marcha para / impedir el saqueo de Cast.<sup>1</sup> Blanco".
2. "MARCHA DEL EXERCITO / en 5 Columnas el dia 20 de Mayo".
3. "FACCION EN LA MONTAÑA DE SARCEDA / A El Duque de Beruic. B. el Marques de Tuy. C. Los Tercios Españoles y franceses de la ysquierda. D. Los tres tercios De Amarillos, de Madrid, y Galicia. E. el Hijo del conde de Aslone prisionero. F. Tres Batallones Yngleses, / y Olandeses prisioneros. G. Fuga del General Fagel. H. Montaña de Sarçeda. Y. Sarçeda. El dia 27 de Mayo". Al pie: "Se Venden en las Gradas de S. Felipe R.<sup>1</sup> en Casa de Pedro de la Peña / y en Palacio". Anagrama: "FP" "Madrid".

Real) eran puestos habituales de este tipo de estampas, lo que hace suponer que no formaban parte de un libro de la campaña portuguesa de Felipe V, como se ha venido afirmando, sino que se vendían como estampas sueltas conmemorativas de los victoriosos hechos de la Guerra de Sucesión. La fecha se corresponde con el momento de la estampación, habiendo, por tanto, realizado Philipppo Pallotta los dibujos originales en campaña, una vez más como "cronista de guerra".

Toda la línea de plazas fortificadas portuguesas, con castillos de tan difícil asalto como Monsanto y Orelhas do Mulo, fueron cayendo sucesivamente en manos de las tropas comandadas por Felipe V. No obstante la orden de que el robo, el saqueo y la profanación de templos serían severamente castigados, alguna guarnición portuguesa pereció a manos de los asaltantes. Para conminar al cumplimiento de la orden, el propio Monarca (y Pallotta, que estuvo allí, lo recoge en la cartela de la primera de las tres viñetas de la tercera estampa, fig. 3: "Come el Rey sobre la marcha para impedir el saqueo de Castello Branco") hizo un alto en su camino antes de la toma de Castello Branco, haciéndose servir muy marcialmente sobre un atambor. La disposición del ejército aliado en cinco columnas y la batalla de la montaña de Sarceda, con las tropas españolas y francesas enfrentadas a los batallones holandeses e ingleses partidarios del Archiduque Carlos, pretendiente al Trono español, son tema de las dos viñetas restantes. Al pie se consignan los mismos puntos de venta de la estampa, y en el margen derecho, el anagrama "F. P." y el lugar de impresión: Madrid.

La cuarta y última de las estampas de la serie (fig. 4) reproduce precisamente el sitio de la fortaleza y ciudad de Castello Branco (Castel Blanco, para Pallotta), plaza de mayor importancia y cuya conquista sería celebrada en gran triunfo. Bajo la cartela explicativa, la enorme mole de la ciudad amurallada, coronando una loma arbolada y al pie el campamento español, con las tiendas montadas y escenas de la vida de campaña: soldados de vigilancia, soldados en reposo —incluso uno fumando su larga pipa—, soldados que observan el tremolar de la bandera, el inevitable grupo de soldados jugando a los dados o a los naipes sobre un tambor. Al pie se indica que Pallotta lo grabó en Madrid, el 24 de junio de 1704.

La campaña portuguesa de Felipe V se vio detenida por la reacción de los partidarios del Archiduque, que recuperaron Montalto y otras plazas, y obligó a las tropas aliadas a retirarse de territorio portugués.

Un error táctico de don Francisco Ronquillo, que había sido Corregidor de Madrid y mandaba un cuerpo de ejército volante, proporcionó nueva victoria a los portugueses, quienes entraron, persiguiendo a las tropas de don Francisco, en territorio español hasta las cercanías de Ciudad Rodrigo.

Estos hechos, unidos a los grandes calores y a la mala condición de nuestras fuerzas agotadas por la campaña, movieron a Felipe V a abandonar Portugal





4. "CASTEL BLANCO DELINEADO POR EL / REY N. S. Y RENDIDO A S. MAG. EL DIA / XXIII DE MAYO DE MDCCIII". Al pie: "F. P. Fecit 24 Juij. Matriti" (a).

y a regresar a Madrid. Y es de suponer que nuestro "cronista gráfico" acompañase al Rey en su retirada.

Las plazas portuguesas conquistadas, no obstante los intentos de recuperación efectuados en el mes de octubre de aquel mismo año, permanecieron en manos españolas.

Las estampas de Pallotta recogieron con fidelidad estos hechos, naturalmente sólo los victoriosos. Destinadas a su venta como "hojas sueltas", realizadas "en directo", son obras sin pretensiones, que pasaron, probablemente casi sin retoques, del dibujo a la plancha, a diferencia de la que recoge la salida del Monarca de su Palacio madrileño (3) o la de la jura del Rey en San Jerónimo (4), de mayor minuciosidad y en las que el original pudo someterse a las modificaciones y rectificaciones que el artista quiso introducir. Tienen, sin embargo, el valor de lo vivido, ese carácter *fotográfico* que hace de ellas un valioso documento histórico.

#### NOTAS

- (a) Los textos, redactados por el propio Pallotta, recogen sus indecisiones lingüísticas: *delineata*, corregido en *delineada*; *impedire*; la falta de preposiciones: *dentro* [de] Portugal.

(1) *Villa de Madrid*, 1984, núm. 81, pág. 4, "Tres estampas de la campaña portuguesa de Felipe V", y nota 6.

(2) *Villa de Madrid*, 1984, núm. 82, pág. 43, fig. 1.

(3) *Idem*, *id.*, pág. 47, fig. 6.

(4) *Idem*, *id.*, pág. 50, fig. 11.





Lám. I

# *ACTIVIDADES DE LA SECCION ARQUEOLOGICA DEL MUSEO MUNICIPAL DURANTE 1984*

Por  
Carmen PRIEGO F. DEL CAMPO

## 1. EXCAVACIONES

### **Excavación arqueológica en la calle Angosta de los Mancebos, 3, de Madrid**

**D**URANTE los meses de abril y mayo de 1984 se llevó a cabo una excavación en el solar número 3 de la calle Angosta de los Mancebos, Madrid, requisito legal para cualquier actuación en los solares afectados por el recorrido de la muralla de Madrid. Actuó como arquitecto responsable de la supervisión de los trabajos don Juan López Jaén, nombrado por el Ayuntamiento de Madrid. Luis Caballero Zoreda, Manuel Retuerce Velasco y Carmen Priego Fernández del Campo fueron los directores de esta excavación. (1).





Lám. II

## 2. ESTUDIOS

Ha quedado preparado para su publicación el estudio de una antigua excavación de los restos de un ejemplar de *Elephas antiquus*, que fue dirigida por el fallecido profesor Julio Martínez Santa-Olalla, en el madrileño barrio de Orcasitas. Este estudio ha sido hecho por Enrique Soto y Salvador Quero, para la parte paleontológica y arqueológica, respectivamente.

En el habitual inventariado y catalogado de nuestras colecciones arqueológicas y paleontológicas de las excavaciones y prospecciones realizadas hay que destacar los de la colección procedente de la necrópolis hispano-visigoda de El Jardinillo (Getafe, Madrid). La memoria de la citada excavación fue publicada en la "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid", 7/8, 1980.

## 3. PROSPECCIONES

Entre los yacimientos descubiertos por prospección destacaremos, por su significado, los siguientes:

### 3.1. Época romana: Arenero del Marqués de Perales (lám. I)

Está situado en el término municipal de Getafe, en la orilla derecha del río Manzanares, junto al caserío de su nombre y cercano también al arenero de La Torrecilla. En este arenero en explotación, del que ya se había dado noticia a raíz del hallazgo de un yacimiento del Bronce Final semidestruido (2), se han encontrado recientemente abundantes fragmentos de teja y acumulaciones de piedra caliza sin tallar que no muestran, sin embargo, planta de edificio alguno, pero sí algún tipo de yacimiento de cronología romana. En sucesivas visitas al yacimiento se pudo averiguar los datos siguientes: los hallazgos arqueológicos se localizan en el corte norte del arenero, situado a la izquierda del camino que llega a éste desde la carretera de San Martín de la Vega. Ese corte ocupa la terraza media del río Manzanares. Se trata de un terreno llano, ligeramente elevado sobre el entorno, que va descendiendo a la llanura aluvial. Las palas excavadoras habían levantado unos cincuenta centímetros del terreno natu-





Lám. III

ral, dejando al descubierto un sustrato ceniciento con los ya mencionados bloques de piedra caliza y tejas, además de ladrillos y cerámica común de aparente cronología romana. En el corte del terreno se pudo apreciar un estrato de tierra cenicienta, bajo la tierra vegetal, de 0,40-0,50 metros de potencia arqueológica, interrumpido a intervalos de varios metros por fosas de sección ovoide o cuadrada, que oscilan entre 1,30 y 2,30 metros de profundidad y entre 1,50 y 2 metros de diámetro de contorno en la parte superior (lám. I). Al verificar el contenido de la fosa de sección ovoide del corte mencionado se observó que en su sección eran visibles fragmentos de cerámica común y restos de huesos de animales y una pieza de molino circular de granito que apareció en la base de la fosa (3).

#### Descripción de los materiales arqueológicos recogidos

1. Fragmento de columna de alabastro con base cuadrangular, toro y fuste liso. Por encima del toro, faja de 4 centímetros de ancho que sobresale de la línea del fuste, medio centímetro. Una de las esquinas de la base cuadrangular está suprimida (lám. II).

Diámetro del fuste: 0,15 metros; espesor de la base: 0,06 metros; altura conservada: 0,59 metros.

Hallada en superficie.

2. Pieza de molino circular de granito gris. Plano a ambas caras. Perforación central de sección cilíndrica.



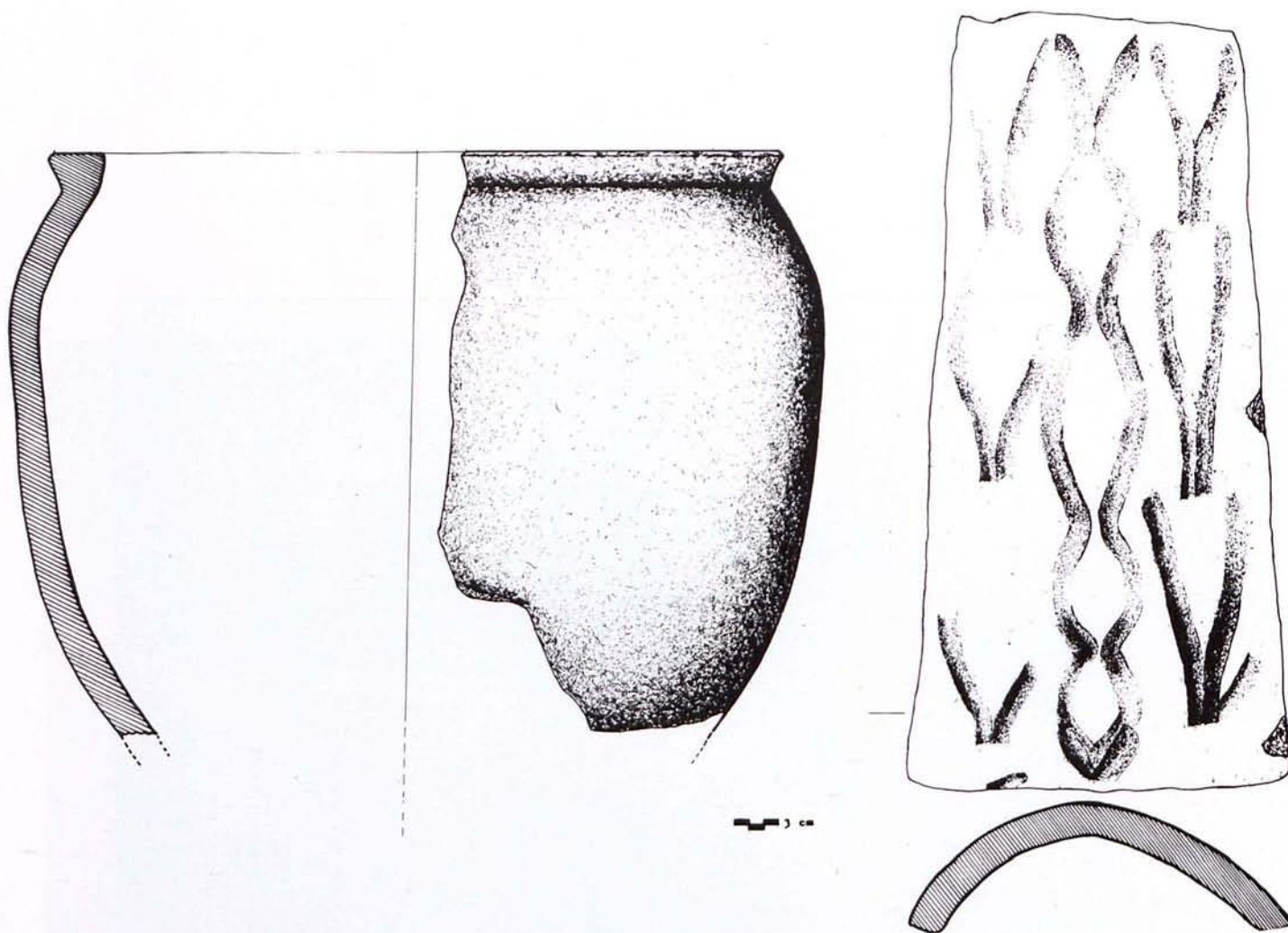


Fig. 1

Diámetro máximo: 0,54 metros; espesor: 0,10 metros; diámetro de la perforación: 0,07 metros.

Procede de la fosa ovoide.

3. Pieza de molino circular de granito con rehundido circular en el centro de una de sus caras.

Diámetro máximo: 0,50 metros; espesor: 0,12 metros; diámetro rehundido: 0,07 metros.

Hallada en superficie.

4. Dolio al que le falta la base. Labio plano vuelto. Superficie sombra tostada, alisada. Cocción oxidante y desgrasante de cuarzo grueso.

Diaméto de boca: 0,50 metros; espesor: 0,02 metros.

Hallado en superficie (fig. 1).

5. Imbrex con ondulaciones arbitrarias en su cara externa.

Longitud máxima: 0,51 metros.

Hallado en superficie (fig. 1).

Las características de los materiales obtenidos nos han permitido clasificar genéricamente este yacimiento como de época romana. Puede tratarse de restos relacionados con una explotación de carácter agrícola

posiblemente vinculada también a los importantes vestigios de la vecina finca de La Torrecilla (4).

### 3.2. Paleontología: Arenero de Arcaraz

Coordenadas: 40° 18' N y 3° 33' W de la hoja de Getafe 582. Mapa topográfico Nacional E. 1:50.000. Está situado en el límite de los términos de Getafe y de Rivas-Vaciamadrid.

En el mes de julio de 1984 el propietario de este arenero (5) avisó que habían aparecido unos restos óseos. Personados en esta cantera, se pudo recoger una defensa fragmentada en varios trozos de un ejemplar de proboscídeo del género *mammuthus* sp. (Medidas: sección en parte central de la defensa: 0,13 metros). Estos restos procedían del lado Norte del corte nuevo abierto al lado derecho del camino de La Aldehuela a Vaciamadrid, frente al camino al corte número 2 de esta misma cantera, estudiado por Mercedes Gamazo (1982) (6).

La defensa fue hallada en un nivel de arena blanca, situado a unos 5 metros más abajo del terreno super-





Fig. 2





Fig. 3

ficial, en un corte de gran potencia. Su estratigrafía aproximada (por no conservarse los niveles de arriba) es la siguiente:

Tierra vegetal  
Canutillo  
Greda caliza  
Arena de mina  
Greda verde oscura  
Arena blanca  
2 m

Los estratos por debajo de los citados tienen un brusco buzamiento en dirección a la llanura aluvial del Manzanares. Los ejemplares de proboscídeos del mismo género que el citado, hallados en esta cantera, han sido adscritos a una etapa cronológica posterior al Riss, correspondiendo a una serie fluvial distinta y más reciente que a la que pertenecen los restos hallados de *Palaeoloxodon antiquus* (7).

### 3.3. Edad del Hierro I y II: El yacimiento de Puente de La Aldehuela

Coordenadas: 40° 18' N y 3° 36' W, hoja 582 de Getafe, Madrid, Mapa Topográfico Nacional E. 1:50.000.

Con este nombre se ha denominado el nuevo arenero recientemente abierto junto al puente de piedra existente en la finca "La Aldehuela" en el término de

Getafe. En este arenero se ha podido documentar la existencia de un enclave celtibérico a partir del hallazgo en superficie de cerámica a torno, pintada con decoración de bandas y círculos, y cerámica a mano de aspecto tosco. Su indudable interés, por tratarse de una etapa cultural poco definida en Madrid (8), nos impulsó a efectuar una cata de comprobación en una parte del arenero aún no dañada por las palas excavadoras (9) (fig. 2).

El terreno del arenero ocupa la ribera izquierda del antiguo cauce del arroyo Culebro, que desagua poco más allá, en el río Manzanares. Su cota es 547 metros, formando parte de la fértil vega del Manzanares. Hasta su utilización final como arenero fue terreno de cultivo de regadío y secano. Los niveles superficiales están alterados por el laboreo de la tierra y por la existencia de canales de riego, las tradicionales "caceras". Junto a estos canales de riego es precisamente donde se encontraron los primeros hallazgos de cerámica celtibérica. La extensión del yacimiento no ha podido ser verificada, aunque a juzgar por el corte del arenero (donde, bajo la tierra vegetal, se aprecia un estrato continuado horizontal y uniforme de 0,40-0,50 metros de potencia arqueológica de fuerte tonalidad cenicienta), se extendería ampliamente cuanto menos por lo que hoy es el perímetro del propio arenero (unas 3 hectáreas).

Para la antedicha comprobación se abrieron dos catas contiguas de 4 x 4 metros de lado cada una, A y B, orientadas al Norte magnético. Se excavaron por el método de niveles convencionales de 10 centímetros de arriba a abajo a partir de la capa superficial. El



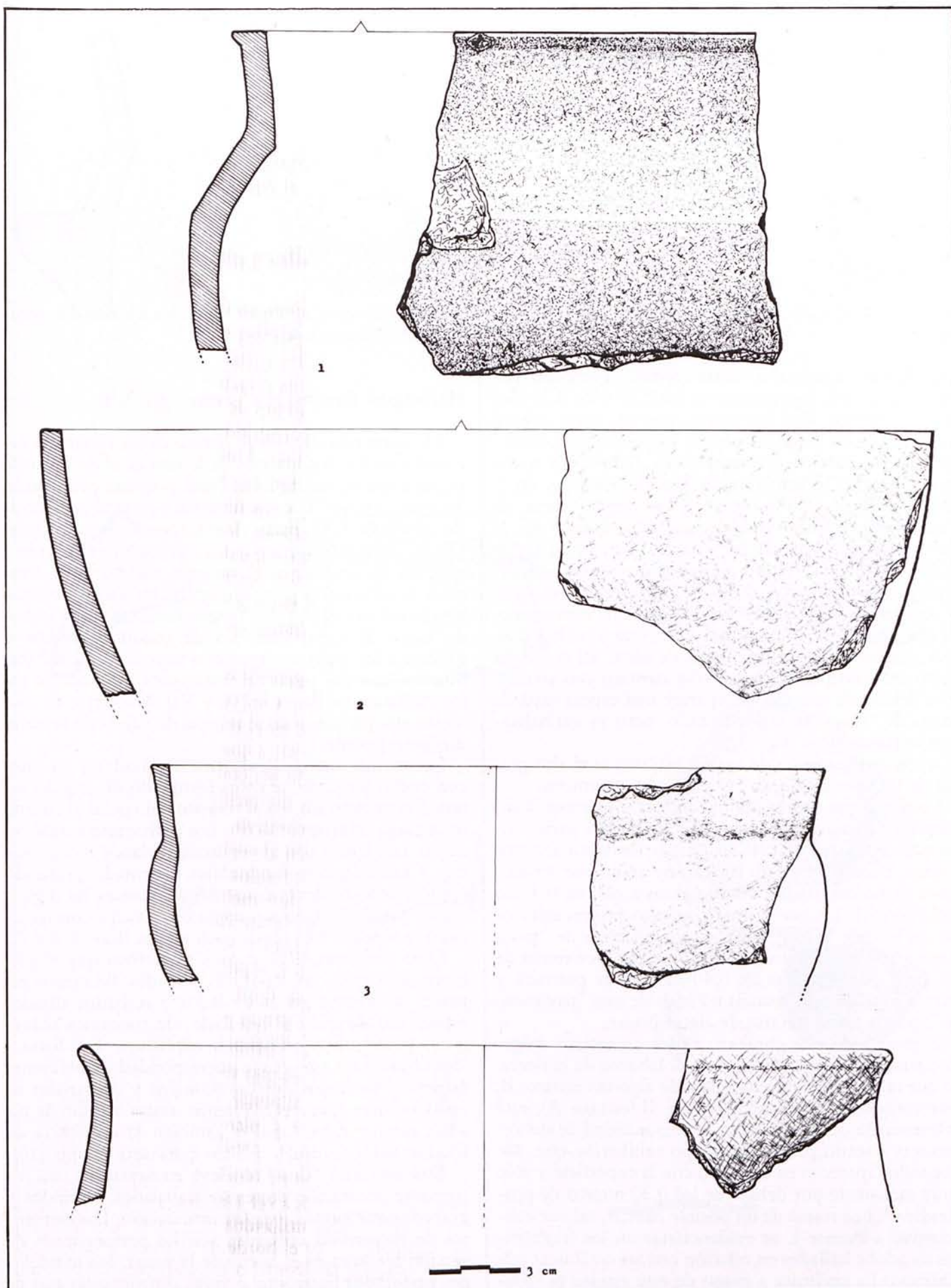


Fig. 4



corte estratigráfico practicado dio los siguientes resultados:

A) *Estrato superficial o "tierra vegetal"*. Tiene una potencia que varía ligeramente de los 0,20 a los 0,25 metros de espesor. Está compuesto por una tierra vegetal cenicienta, con denso contenido arqueológico (cerámica a torno pintada o estampillada, cerámica a mano gris y tostada, fragmentos de ladrillo y adobe, etc.). B) *Estrato de tierra cenicienta gris-negra* (arena de "miga" con ceniza) más oscura y compacta que la tierra vegetal superficial. Tiene una potencia de 0,45-0,50 metros, con contenido arqueológico más escaso que en el estrato superficial (cerámica a mano gris y tostada, cerámica a torno prácticamente inexistente, adobe, molinos barquiformes, restos de bóvidos, óvidos, suideos y lepóridos, lascas de sílex, así como un resto de "pavimento" de gravilla asentada con arcilla). Por debajo de este estrato aparece una espesa capa de arena de "miga" de color tostado, pero ya sin hallazgos arqueológicos (fig. 3).

Característica común de ambos estratos es el alto grado de fragmentación de los hallazgos cerámicos. La estratigrafía observada nos induce a plantear la interpretación siguiente: de abajo a arriba del yacimiento nos encontramos con un primer contexto arqueológico, Puente I (estrato B), caracterizado por cerámicas a mano enraizadas, como vamos a ver, en la Edad del Hierro I. En este primer contexto existen indicios de un posible hábitat a juzgar por un resto de "pavimento" de gravilla asentado con arcilla, por restos de adobe y por una fosa de 0,40 metros de potencia y planta ovalada, que situada no lejos de este "pavimento", pueda quizá tratarse de algún hogar.

Por encima de este contexto existe un estrato delgado, arrasado prácticamente por el laboreo de la tierra, lo que también puede haber dañado algo del estrato B; este contexto arqueológico Puente II (estrato A), está diferenciado del anterior por la personalidad de sus cerámicas a torno pintadas del tipo celtibérico que, sobre todo, aparecen en contacto con la superficie y sólo muy raramente por debajo de los 0,30 metros de profundidad. Los restos de un posible hábitat, tal vez consecutivo a Puente I, se evidenciarían en los fragmentos de adobe hallados en relación con las cerámicas celtibéricas. La cerámica a mano de este estrato es similar a la del estrato B, lo que puede deberse al arrasa-

miento y mezcla consiguiente de los niveles del estrato B más cercanos al estrato A.

#### **Hallazgos: Cerámica a mano** (figs. 4-9)

El grupo más numeroso dentro de las cerámicas recogidas en los dos estratos de la cata es el de las cerámicas a mano, de las cuales una pequeña proporción lleva decoración. Una característica general de la cerámica hallada es su grado de fragmentación considerable que no nos ha permitido reconstruir por completo ninguna de sus formas. Una gran parte de esta cerámica se caracteriza por sus superficies grises-oscursas, raramente tostadas, y sus fuegos reductores. El acabado tosco de superficies, los desgrasantes medios o gruesos y los espesores iguales o superiores a los 7 milímetros son sus señas determinantes. La boca de estos cacharros oscila entre 200 y 300 milímetros de diámetro, lo que nos indica un tipo de vajilla de tamaño mediano-grande.

Las formas son generalmente exvasadas y ovoides con cuello indicado, a veces formando un ángulo interior muy marcado en el tránsito del cuello al cuerpo de la vasija, característica que nos parece interesante resaltar. Los labios son generalmente planos o engrosados a menudo con digitaciones o dentado profundo como elemento decorativo. Algunas veces las digitaciones pasan también al cuerpo de la vasija con técnicas de pastillaje. Los fondos son planos (figs. 4, 6 y 7).

Otro conjunto, algo menos numeroso que el primero, lo forman las cerámicas cuidadas, de menos espesor, de colores grises y pardos y acabados alisado, espatulado, bruñido o cepillado, de cocciones reductoras y desgrasantes finos o medianos. Las formas identificadas en este grupo corresponden a volúmenes esféricos, bicónicos, bitruncocónicos y de paredes en ese. Las bases conservadas tienen umbo o anillo de pie alto, aunque cabe suponer también la existencia de fondos redondeados y planos para este grupo (10).

Esta cerámica "fina" conlleva en ocasiones una interesante decoración de temas acanalados, bruñidos y grabados que vamos a ver a continuación. Los elementos de suspensión utilizados son las perforaciones de sección bicónica en el borde de la vasija, los mamelones perforados horizontal o verticalmente o las asas de sección circula (figs. 5 y 9).



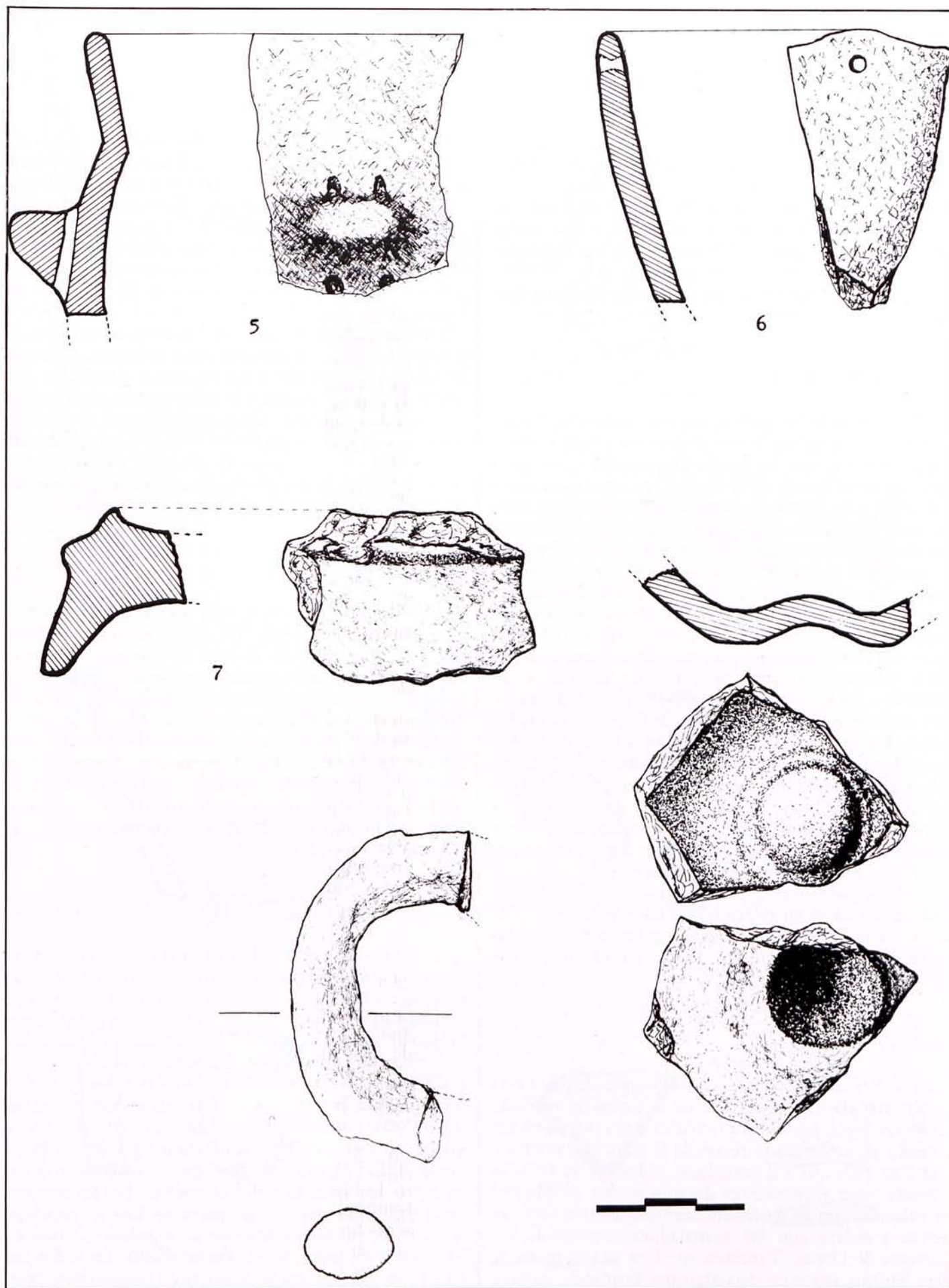


Fig. 5



### *Impresa* (figs. 6 y 7)

Esta técnica a base de digitaciones y dentados en los bordes de formas exvasadas y superficies de acabado tosco tiene una larga tradición, con orígenes que se remontan a algunas culturas neolíticas. Sin embargo, es también común a contextos culturales relacionados con la primera Edad del Hierro y muy característica de la cultura de los Campos de Urnas (11). Se combina con aplicaciones plásticas en cuello y galbo a manera de cadena o trenza.

### *Acanalada* (figs. 8 y 9)

La decoración "acanalada" ha sido realizada, probablemente, con ayuda de un punzón de punta roma o de una espátula que ha dejado un pequeño surco en la pasta todavía blanda de la vasija. Los temas decorativos acanalados los encontramos aplicados a forma exvasadas y en paredes de vasijas de perfil globular o bicónico. Son generalmente grupos de hasta ocho surcos paralelos dispuestos en oblicuo. Aparecen también contorneando asas del tipo de cinta. Esta técnica acanalada constituye una de las "señas de identidad" de la cultura de los Campos de Urnas del NE de la Península, con una cronología para las encontradas en Agullana (Gerona) (Agullana I y II), de 750-650 y de 650-550 a. de C., según Palol (1958) (12). Más cercano a nuestro yacimiento, el cerro de Ecce Homo en Alcalá de Henares, también tiene cerámica acanalada, encuadrable en el mismo momento cultural (13). Consideramos también dentro de este grupo a las "virkulas" o "medias lunas", realizadas con un instrumento romo que deja huella similar a la acanaladura. De este tipo sólo ha aparecido un ejemplar que puede compararse con otros similares pertenecientes a los niveles IV y V de Simancas. La temática de "medias lunas" está en Simancas en relación con las cerámicas acanaladas y con las de labio dentado y han sido fechadas entre el siglo IV y II a. de C. en el citado yacimiento (14).

### *Bruñida* (figs. 8 y 9)

Esta técnica decorativa se aplica cuando la pasta está ya endurecida y la superficie de la vasija ha recibido un tratamiento previo. Su temática de rayado oblicuo paralelo y entrecruzado recuerda la labor de cestería y está muy próxima a la acanalada. Si bien la decoración bruñida tiene antecedentes documentados en Madrid en relación con el fenómeno campaniforme (15), su temática enlaza con las acanaladuras típicas de los Campos de Urnas. También en el ya citado cerro de Ecce Homo aparecen decoraciones bruñidas, aunque de temática reticulada (16).

### *Incisa* (figs. 8-9)

Como de técnica incisa mencionaremos un fragmento de galbo de volumen bicónico, con superficie bruñida y decoración de rombos macizados por líneas oblicuas y banda de bastones verticales enmarcados por línea horizontal. La decoración parece haber sido realizada con instrumento metálico muy aguzado. La temática de rombos la encontramos también representada en yacimientos de la cultura de los Campos de Urnas (17).

Otra técnica incisa que sólo aparece en un caso es el rayado superficial aplicado cuando la pasta está aún blanda. La decoración es de esquemas estrellados que se entrecruzan y se sitúa a la parte interna de la vasija, lo que no es habitual. Otro ejemplar con decoración interior incisa, muy profunda, de tema reticulado, ha sido hallado en el estrato B. Es muy similar a otro ejemplar también con decoración interior, encontrado en Aranjuez y atribuido al Hierro I (18).

### *Cepillada*

Esta técnica decorativa, más parece un tipo de tratamiento de la superficie. En efecto, en el único ejemplar recogido con esta técnica se aprecian las estrías ocasionadas por una especie de escobilla al pasar sobre el barro fresco del recipiente sin cocer. Estas cerámicas han sido definidas en el valle del Ebro relacionándolas con los "invasores hallstáticos del Ebro y Cataluña en la Meseta" (19). Conocemos, también, este mismo tratamiento de "cepillado" de las superficies de recipientes cerámicos en contextos de Bronce Final (horizonte Cogotas I) de Madrid, en relación con cerámicas excisas (20).

### *Cerámica a torno* (figs. 10 y 11)

En su mayor parte son cerámicas de pastas y superficies rosadas o anaranjadas, con cocciones mayoritariamente oxidantes y desgrasantes muy finos. Como hemos dicho, aparecen sólo en los niveles superiores del yacimiento. Sus superficies, cuidadas, aparecen frecuentemente pintadas en un tono monocromo que puede variar en los diversos ejemplares desde el rojo vinoso al negro manganoso. Los temas que se utilizan son bandas horizontales en el labio, cuello o galbo y los círculos concéntricos atravesados por líneas horizontales. Las formas identificadas corresponden a vasijas presumiblemente globulares con bordes exvasados y bocas fuertemente molduradas. Los labios adoptan formas de cabeza de ánade o anguladas. También hay platos de borde plano desarrollado. En todos los fragmentos se aprecia la ausencia de baquetones. Son, pues, como vemos, formas y decoraciones relativa-



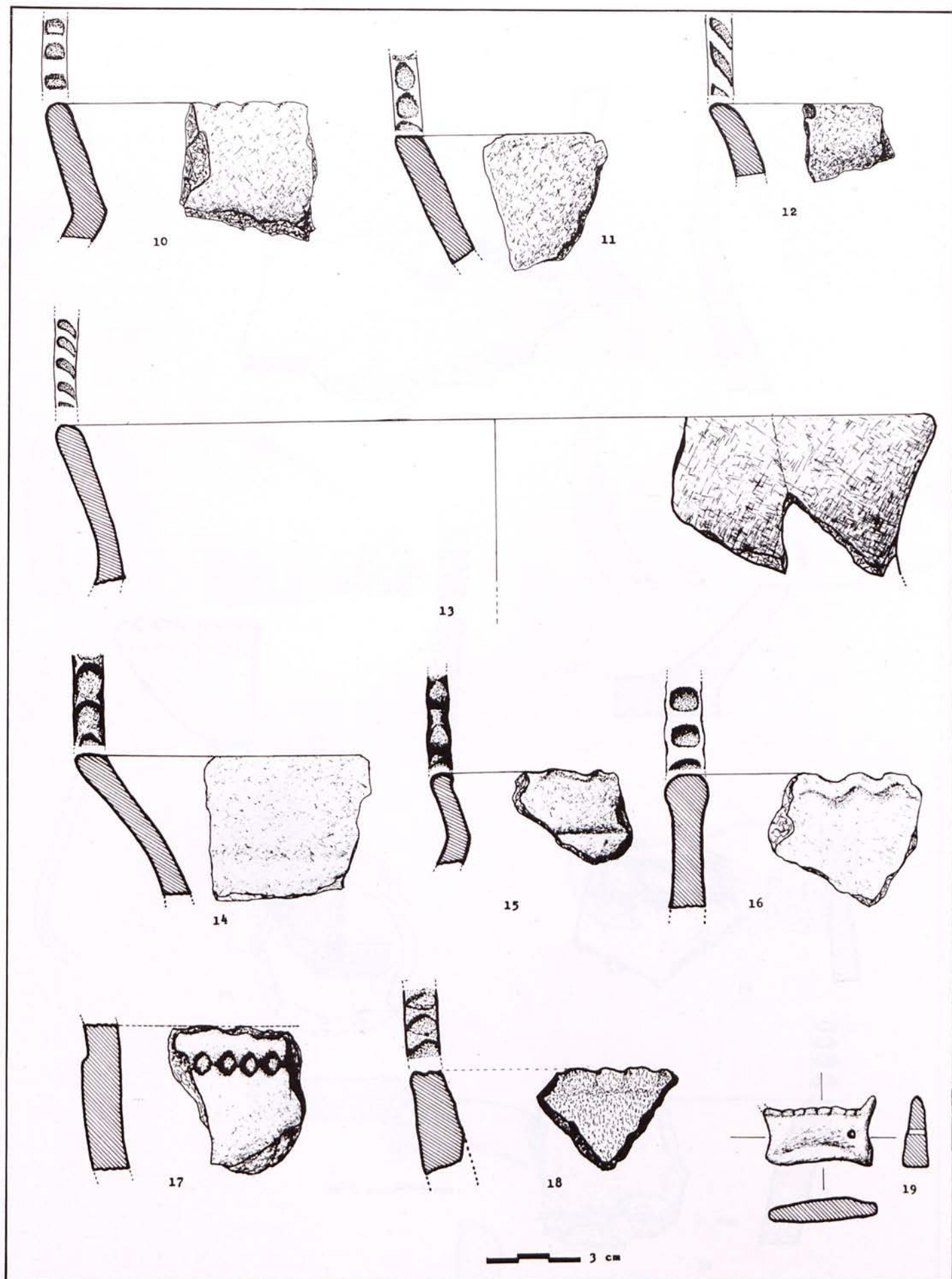


Fig. 6



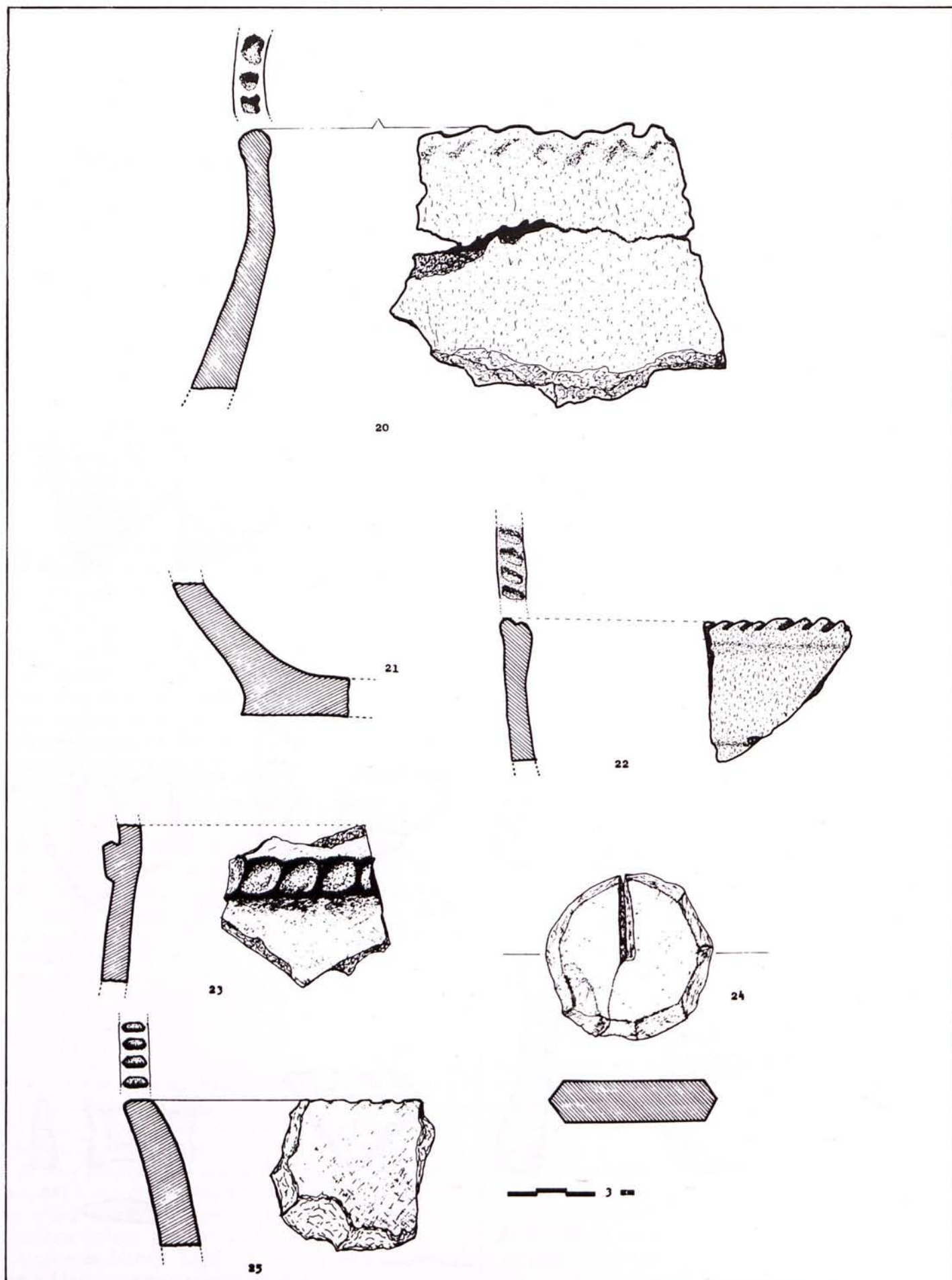


Fig. 7



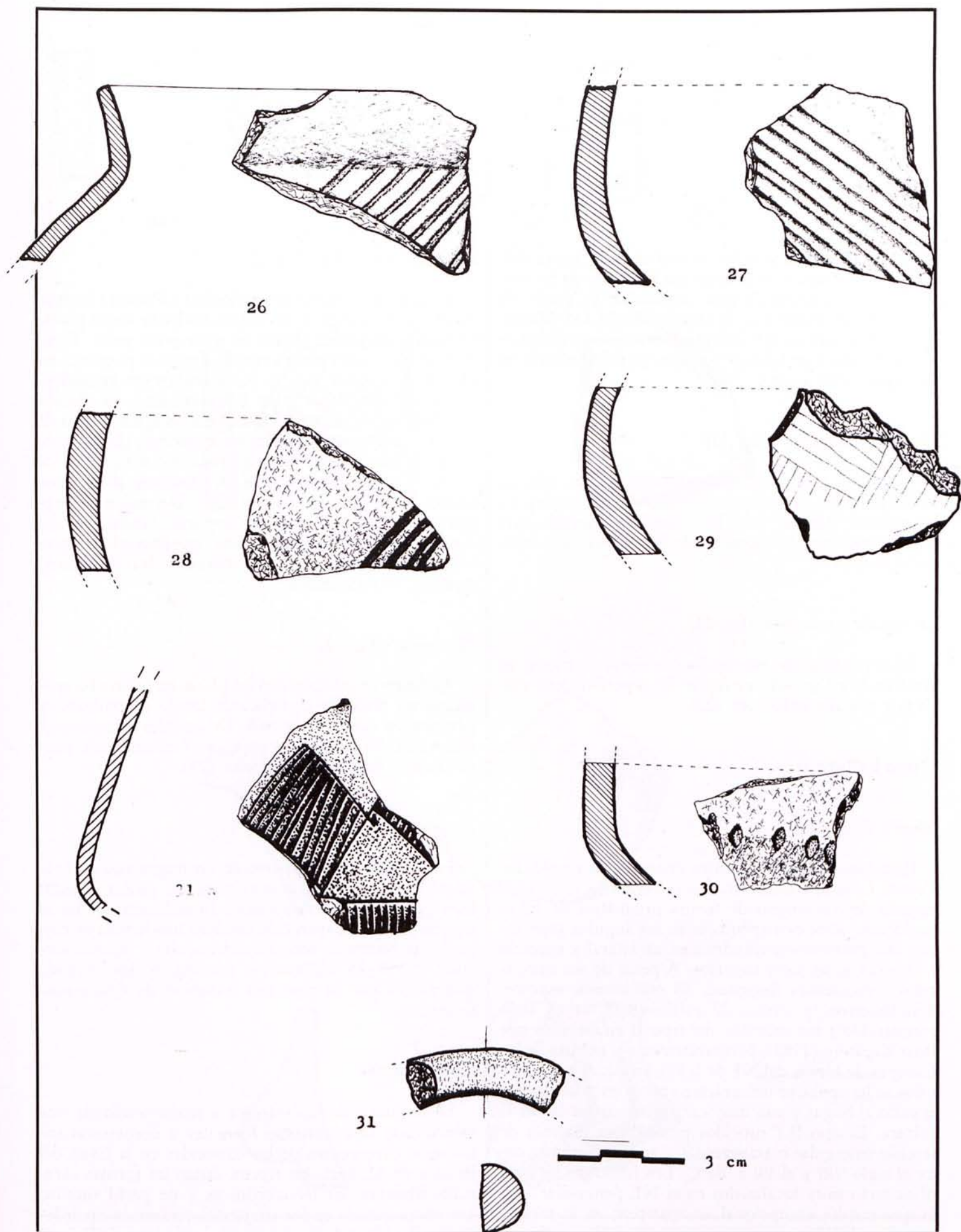


Fig. 8



mente poco evolucionadas dentro de la cerámica celtibérica. Podríamos encontrar sus paralelos en las formas 1 y 2-1 ("urnas de labio angulado" y "platos de borde desarrollado") de la necrópolis de Las Madrigueras (Carrascosa del Campo, Cuenca), que pertenecen al estrato I de Carrascosa, que ha sido fechado en los siglos IV-III a. de C. (21).

#### *Decoración "a peine" (fig. 11)*

Dentro de este grupo de cerámicas a torno, además de las pintadas, aparecen otros tipos de decoración. La decoración "a peine" formando bandas en oblicuo, está representada por un ejemplar de forma ovoide y labio hacia fuera.

#### *Decoración a estampilla (fig. 11)*

La decoración de estampilla con tema de zigzag en friso se da en un solo ejemplar de superficie gris cuidada y cocción reductora (22).

### **Otros hallazgos**

#### *Morillo votivo (fig. 6)*

Relacionado con el primer contexto arqueológico Puente I, ha aparecido una pieza cerámica muy interesante. Es un objeto de forma prismática de barro moldeado; tiene dos apéndices en los ángulos superiores, una perforación cilíndrica en un lateral y muescas o ranuras en su parte superior. A pesar de sus minúsculas dimensiones (longitud, 35 milímetros; espesor, 9 milímetros, y altura, 22 milímetros), es en todo comparable a los morillos del tipo B enunciados por Ruiz Zapatero (1983), pertenecientes a la cultura de los Campos de Urnas del NE de la Península. A estos morillos se les atribuye un carácter votivo en relación con el culto al hogar y son muy característicos de la citada cultura. El tipo B ("morillos prismáticos macizos de sección triangular o trapezoidal") ha sido fechado entre el siglo VIII y el VII a. de C. Los hallazgos de morillos están muy localizados en el NE peninsular, por lo que resulta excepcional su aparición en la meseta meridional (23).

#### *Placas circulares (figs. 7 y 12)*

En el primer estrato arqueológico o Puente I ha aparecido un conjunto homogéneo de hasta cinco placas circulares de piedra blanda de muy poco peso. También apareció otra pieza similar, algo más pequeña, en el estrato superior (fig. 7). Sus tamaños son regulares, oscilando entre los 6 y los 10 centímetros de diámetro. Muchas de ellas tienen un bisel en el encuentro de sus dos caras, lo que las acerca al modelo de las fusayolas de arista media de la cultura de los Campos de Urnas, aunque hayan tenido otra función que no podemos por ahora determinar (24). Del mismo material y parecida factura es un "soporte" anular con sus dos caras planas y borde biselado, que puede haber servido como asiento de vasijas (diámetro, 9 centímetros; espesor, 10 milímetros).

#### *"Fusayola" (fig. 12)*

También en relación con las placas circulares ha aparecido un disco de cerámica de borde redondeado y perforación cilíndrica central. De grandes dimensiones (diámetro, 57 milímetros; espesor, 7 milímetros); puede tratarse de una pesa de telar (25).

#### *Elementos de adorno (figs. 8 y 12)*

En el estrato B ha aparecido un fragmento de brazaletes (?) de sección semicircular de piedra blanda, bien pulida (diámetro sección, 14 milímetros). En el mismo estrato ha aparecido también una hebilla de cinturón de hierro de forma cuadrangular y sección circular (50 + 45 milímetros; sección, 6 milímetros), que parece por su tipo una intrusión de época posterior.

### **Conclusiones**

El conjunto de la cerámica a mano analizada nos ofrece unas características formales y decorativas totalmente divergentes de las conocidas en la Edad del Bronce de Madrid. En efecto, faltan las formas carenadas abiertas, las troncocónicas y de perfil sinuoso que encontramos en los conjuntos cerámicos madrileños atribuibles a la fase cultural de Cogotas I (Bronce



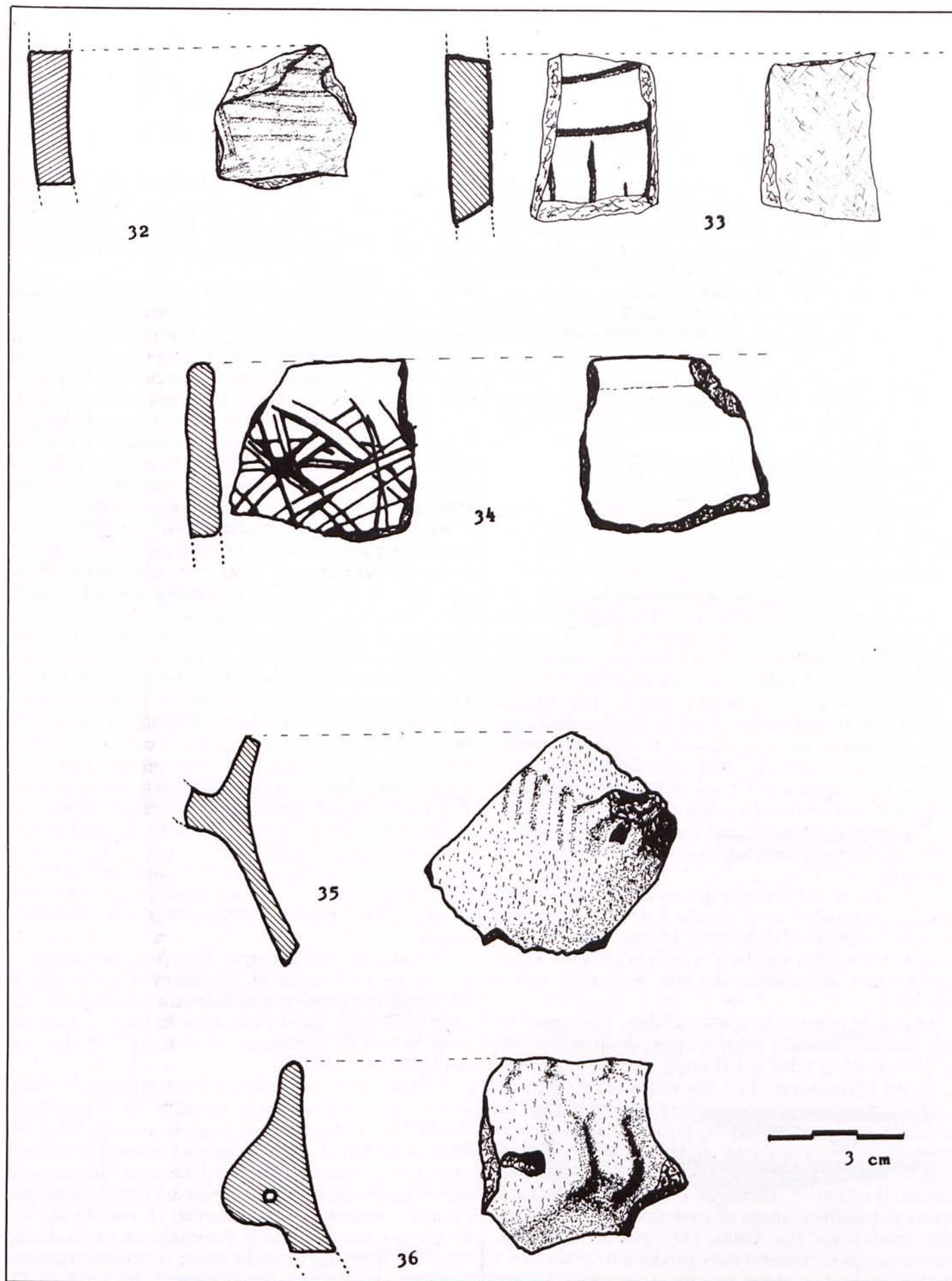


Fig. 9



Final). En el aspecto decorativo, no encontramos temas excisos ni boquique tan típicos del citado horizonte cultural. Sus paralelos formales y decorativos son, sin duda, los conjuntos cerámicos de la cultura de los Campos de Urnas de la primera Edad del Hierro en el NE de la Península (26).

Hemos creído útil esbozar una serie de tipos para esta cerámica a mano:

*Tipo I* (figs. 4 y 6).

Urnas ovoides de borde recto exvasado, cuello indicado con arista interior y base plana (27).

*Tipo II* (fig. 4).

Cuenco hemisférico de borde plano.

*Tipo III* (figs. 4, 5 y 8).

Vaso globular con borde exvasado (28).

*Tipo IV* (fig. 5 y 9)

Cuencos troncocónicos con asas (29).

En el conjunto estudiado faltan los bordes interiores convexos típicos de los Campos de Urnas antiguos (30); en cambio, la arista interior muy señalada en el tránsito del cuello al galbo de las urnas del Tipo I, muy similar a un tipo 5f de la fase final de Agullana, el borde acusadamente plano de muchas de las vasijas, el anillo de pie alto, algunas de las decoraciones, apuntan a una cronología avanzada dentro de la cultura de los Campos de Urnas, equivalente al período de los CU del Hierro (700-500 a. de C.) (30). Entre estos márgenes cronológicos creemos, pues, que podría situarse la implantación de esta cerámica en el área estudiada.

La cerámica celtibérica, por su parte, encuentra sus paralelos formales en el estrato I de Carrascosa del Campo (Cuenca), datado en el Hierro II (siglo IV-III a. de C.) y es muy similar a la hallada en otros varios yacimientos madrileños de este momento cultural (31).

En lo que respecta al tipo de hábitat, faltan aquí los habituales "fondos de cabaña", que, desde el Neolítico al final de la Edad del Bronce, encontramos en el valle del Manzanares. Por los indicios que aparecen (adobe, "pavimento" de gravilla, restos de hogar), las viviendas estarían compuestas por cabañas poco consistentes. Su enclave abierto en la vega del río es también un aspecto interesante a destacar. Los hábitat del Hierro II están con frecuencia situados en sitios fácilmente defendibles, como es patente en algunos ejemplos madrileños (La Gavia) (32); por el contrario, Puente ocupa un terreno muy productivo vinculado a explotaciones de carácter agrícola o ganadero. Su cercanía a otro posible hábitat, Salmedina (33), y al en-

terramiento de incineración de La Torrecilla (34) también es un dato a tener en cuenta. Los restos de animales domésticos y los molinos hallados indican, junto al tipo de establecimiento, una economía mixta agrícola y ganadera.

La evidencia de dos períodos cronológicos en el yacimiento parece segura a partir del hecho de la práctica desaparición de la cerámica a torno celtibérica en el estrato más profundo, Puente I. No podemos afirmar, todavía, que en algún momento de la vida del poblado del Hierro II, la cerámica a torno no haya convivido con la realizada a torno, aunque es probable que la convivencia de ambas cerámicas (a mano y a torno) en el estrato superficial o Puente II se deba, como ya hemos apuntado, al arrasamiento de niveles arqueológicos superiores por labores agrícolas actuales.

Basándonos en los datos aportados por el análisis de la cerámica a mano del yacimiento, apuntamos para el contexto más antiguo una cronología entre el siglo VIII y el siglo VI a. de C. Este contexto, Puente I, correspondería a lo que conocemos como Hierro I y marcaría la implantación de la cultura de los Campos de Urnas en Madrid (35), ya en un momento muy avanzado de esta cultura. La fase Hierro I se halla también representada además de en los ya alzados anteriormente en otros yacimientos madrileños como Ecce Homo II, Cerro de San Antonio (Vallecas) o el Arenero de Navarro (Getafe) (36). En estos tres yacimientos ha aparecido cerámica fabricada a mano pintada después de su cocción del tipo "Meseta", modalidad que falta en Puente I y que ha sido fechada por Almagro Gorbea (1977) entre el siglo VII y el V a. de C. (37). Puente I comparte con Ecce Homo las digitaciones, las decoraciones bruñidas y acanaladas y las asas perforadas horizontalmente de su cerámica a mano.

El contexto más reciente, Puente II, corresponde, por su parte, al Hierro II, definido por sus cerámicas a torno pintadas del tipo celtibérico y puede quedar fechado entre los siglos IV-III a. de C. por su analogía con las piezas cerámicas del estrato I de Carrascosa (38).

Creemos que, en conjunto, el yacimiento de Puente constituye una auténtica "novedad" en el panorama de nuestros conocimientos sobre la primera Edad del Hierro en Madrid, porque nos da a conocer la implantación de un complejo cultural foráneo, diferenciado por completo de la etapa anterior del Bronce final (horizonte Cogotas I) perteneciente al mundo de los C. U. del Nordeste de la Península en su momento más avanzado. En segundo lugar, la existencia de una secuencia cronológica, evidente en la estratigrafía del propio yacimiento, da pie para establecer las relacio-



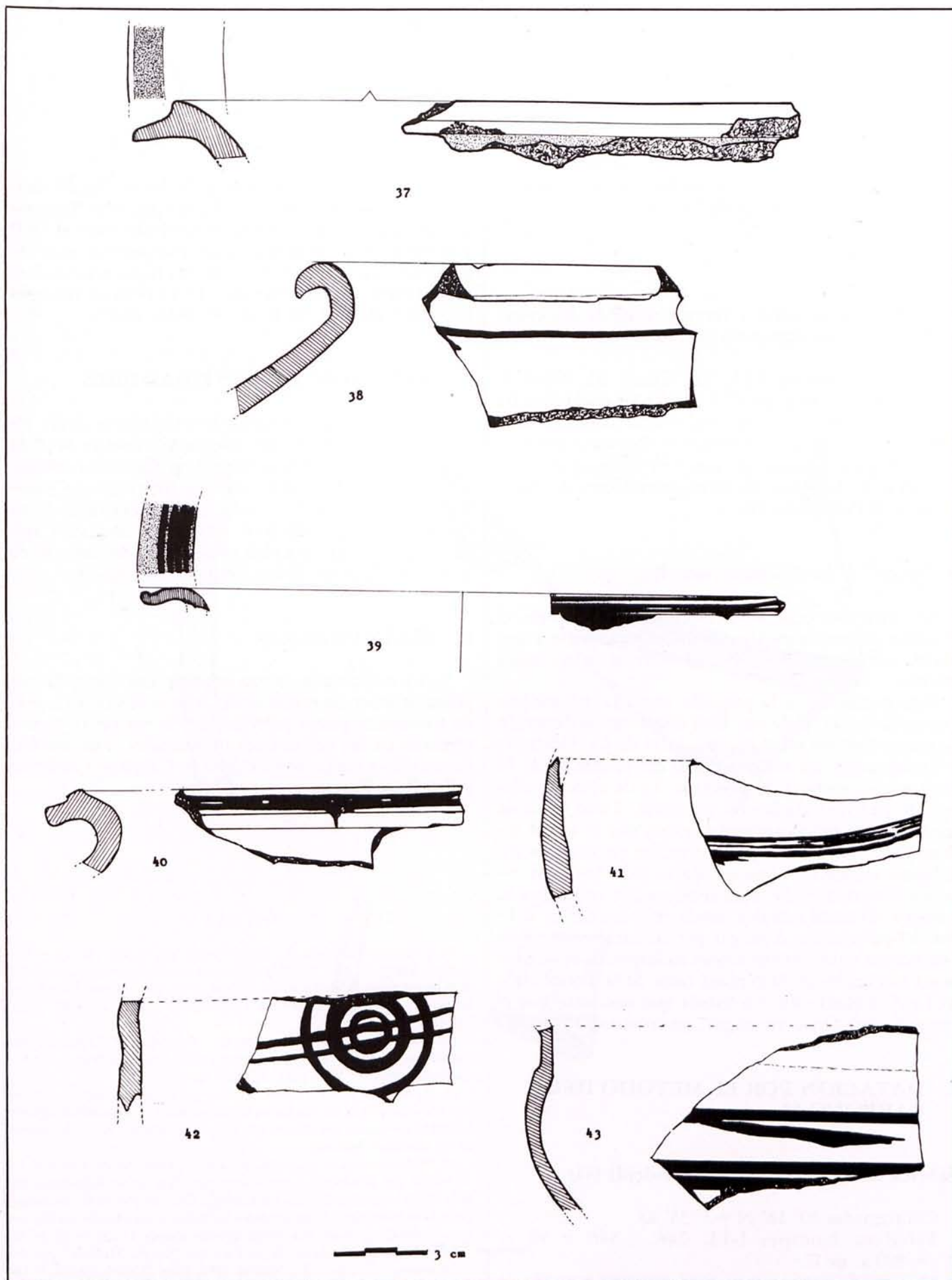


Fig. 10



nes y modalidades de la transición entre el sustrato Puente I y el consecutivo Puente II.

#### *Datación por Carbono 14*

La muestra de tierra y cenizas recogida del estrato B ha dado los siguientes resultados:

Teledyne Isotopes I-14, 530 Cuad. Al, Nivel 6:  $2730 \pm 90 = 780$  a. de C. La fecha obtenida data las cerámicas a mano y el material a ellas asociado (morillo, placas circulares, etcétera) de Puente I y encaja con la cronología apuntada para este estrato por comparación con las fechas de otros yacimientos del Nordeste de la Península (39).

#### *El "puente" de La Aldehuela (lám. III)*

No queremos dejar de mencionar, por su interés, el pequeño puente de piedra cercano al yacimiento y que podría ser de construcción bastante antigua, quizá romana.

Este puente salva la pequeña vaguada del antiguo cauce del arroyo Culebro. Está dispuesto en dirección Noroeste-Sureste en el camino local de La Aldehuela a Vaciamadrid. La longitud total del puente es de 72 metros y su anchura de 5 metros. Es de obra de sillarejo de pedernal unido con argamasa. Tiene arcos de medio punto prácticamente cegados por el actual relleno del lecho del arroyo, que miden en su diámetro máximo visible 3,50 metros. En su lado Sur tiene estribos o tajamares de sección triangular con arista al exterior. El pretil está dos centímetros sacado de la línea del paramento. A juzgar por las características de este puente y por los frecuentes hallazgos de época romana efectuados en la cercana finca de la Torrecilla y en La Aldehuela (40), no habría que descartar que el citado puente fuera, en origen, de cronología romana.

#### **4. DATACION POR EL METODO DEL CARBONO 14**

##### **Fábrica de Ladrillos (Getafe-Madrid) (41)**

Coordenadas  $40^{\circ} 18' N$  y  $3^{\circ} 35' O$ .

Teledyne Isotopes I-13, 748:  $2.840 \pm 90$  b. P. = 890 a. de C.

Muestra de tierra con materia orgánica procedente del "fondo" 157 tomada a 0,60-0,70 metros de pro-

fundidad. La fecha obtenida fecha las cerámicas incisas halladas en este "fondo". Corresponde al horizonte cultural Cogotas I que se suele situar entre el 1100 y el 800 a. de C. Esta fecha marca un período más antiguo del yacimiento frente a la otra fecha más moderna obtenida para el "fondo" 12 (Teledyne Isotopes I-12, 863:  $2490 \pm 95$  B. P. = 540 a. de C.).

#### **5. ATENCION A INVESTIGADORES**

Se ha atendido a diversos investigadores sobre temas relacionados con las colecciones de esta Sección Arqueológica del Museo Municipal: Cerámica campaniforme procedente del valle del Manzanares, Yasuyuki Ose. Yacimiento eneolítico de Cantarranas (Ciudad Universitaria, Madrid), María Luz Sánchez-Capilla. Colección de cerámica prehistórica del arenero de Valdivia (Madrid), Felisa Bernaldo de Quirós.

#### **6. RESTAURACION**

Se ha continuado, como en años anteriores, la importante labor de restauración, con la efectuada a más de trescientas piezas paleontológicas terciarias y cuaternarias de las colecciones municipales. Este trabajo ha corrido a cargo de Concepción Cirujano Gutiérrez y Paz Ruiz Rivero.

#### **NOTAS**

(1) CABALLERO ZOREDA, L.; PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C., y RETURCE VELASCO, M.: "Informe de la excavación arqueológica realizada durante los meses de abril y mayo de 1984, en la calle Angosta de los Mancebos, 3". *Estudios de Prehistoria y Arqueología madrileñas*, 1985, págs. 177-188.

(2) PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: "Actividades de la Sección Arqueológica del Museo Municipal durante 1983". *Estudios de Prehistoria y Arqueología madrileñas*, 1984, págs. 203-204, fig. 4.

(3) Agradecemos a don Angel Escolano y a su esposa, ambos aficionados a la arqueología, su desinteresada colaboración al avisarnos de algunos hallazgos efectuados por ellos en este mismo yacimiento, haciendo entrega de los materiales hallados.

(4) Recientemente se han realizado varias excavaciones en la finca de La Torrecilla que prueban la existencia en este lugar de un importante hábitat hispano-romano de larga perduración. Está compuesto de una necrópolis de incineración fechada alrededor del siglo III, otra de inhumación romana-visigoda (s. IV-VII) y de restos de edificaciones: LUCAS PELLICER, R. y otros: "Necrópolis romana de La Torrecilla (Getafe, Madrid)". *Noticia-rio Arqueológico Hispánico*, 13, Madrid, 1982, págs. 213-245; PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: "Excavaciones en la necrópolis de El Jardinillo (Getafe, Madrid)". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de*



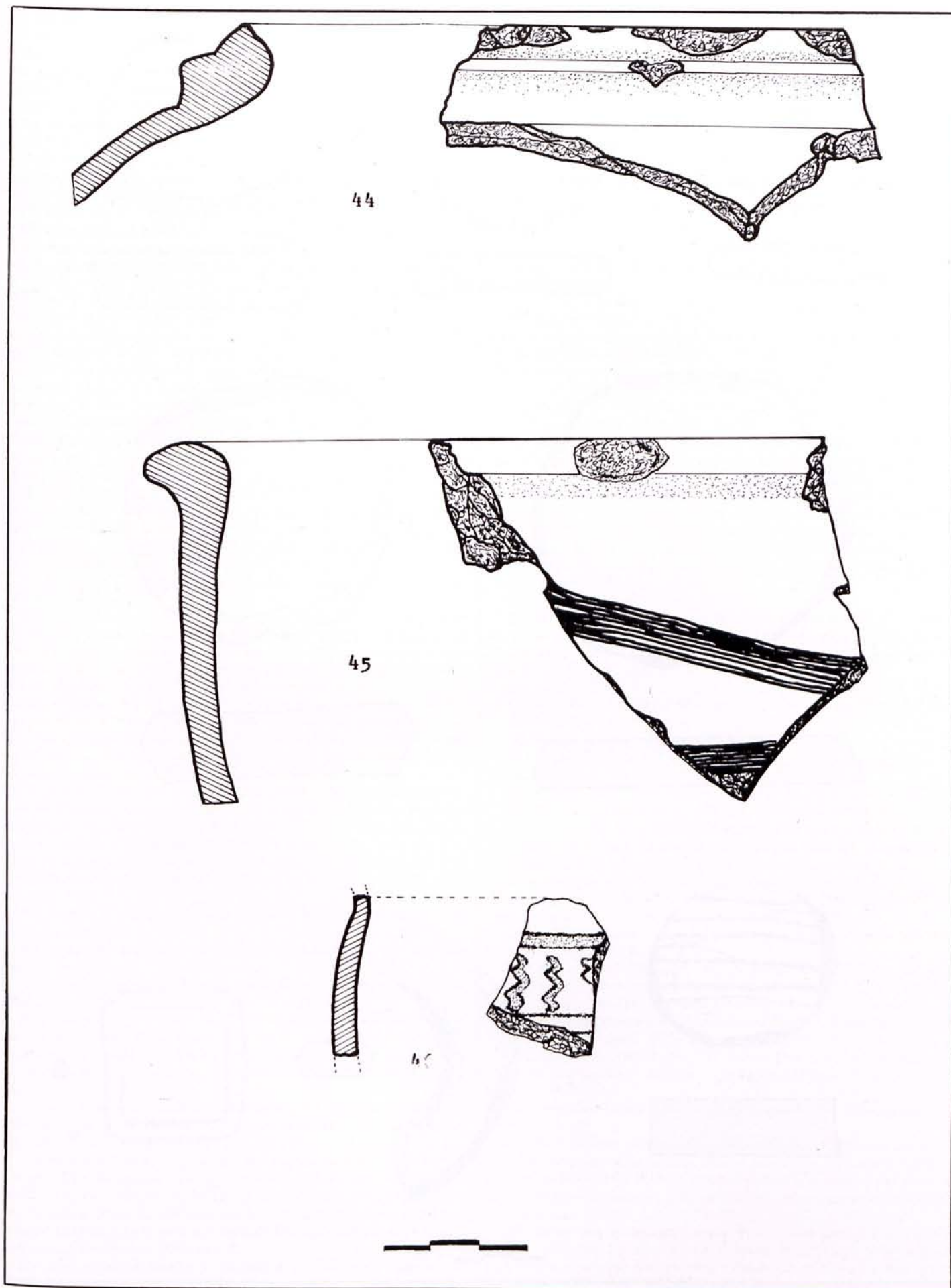


Fig. 11



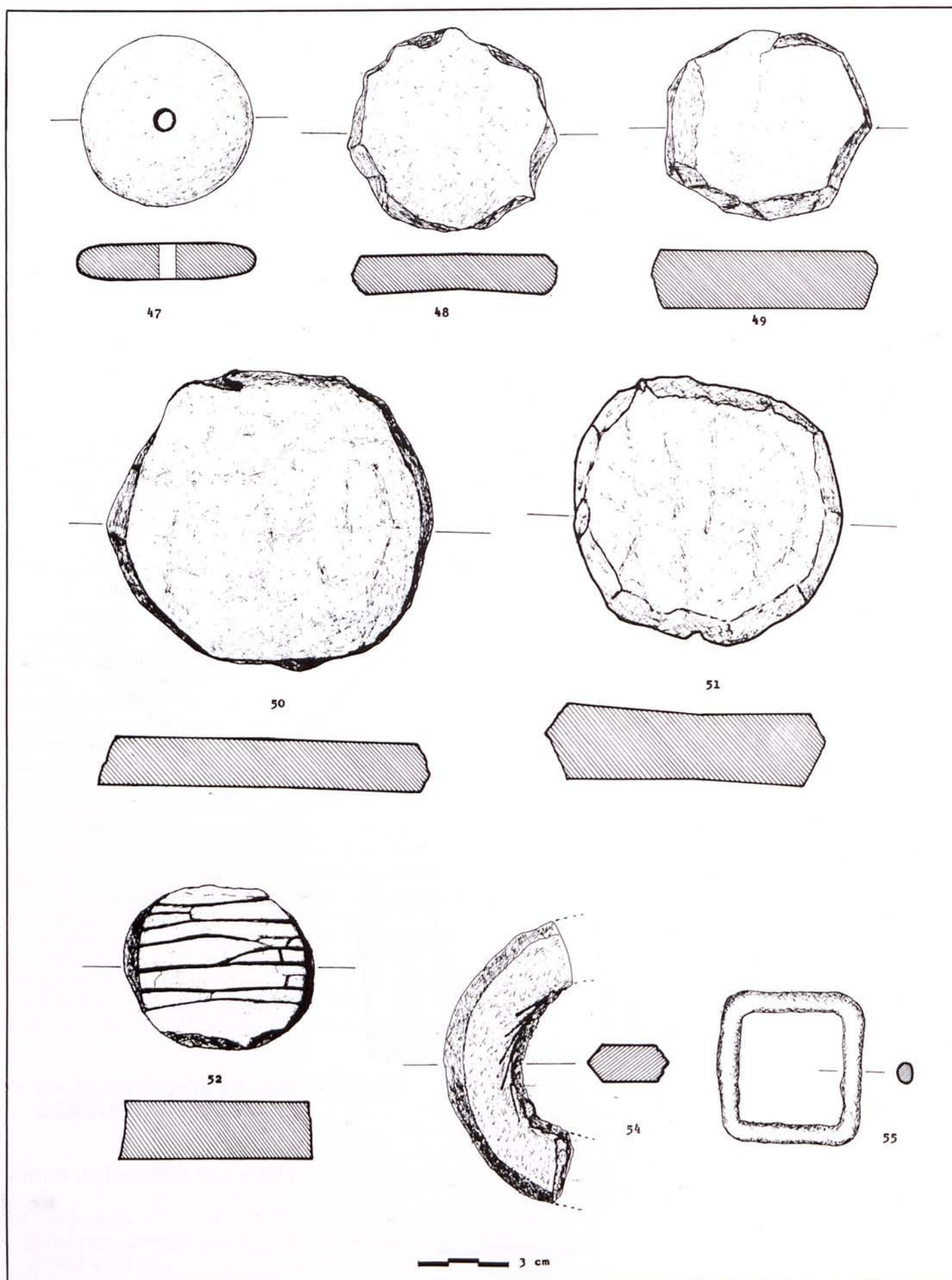


Fig. 12



Madrid, 7-8, 1980, págs. 103-203; LUCAS PELLICER, R.; BLASCO BOSQUED, C., y ALONSO SÁNCHEZ, M. A.: "El hábitat romano de La Torrecilla (Getafe, Madrid)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 12, 1981, págs. 377-390.

Ante la imposibilidad de encargarnos personalmente de su excavación por habernos sido encomendado con exclusividad el término municipal de Madrid, y vista la destrucción acelerada de este interesante yacimiento, se ha dado conocimiento de su situación a las autoridades competentes y a otros colegas arqueólogos.

(5) Nuestro agradecimiento al señor Rojas por su colaboración.

(6) GAMAZO BARRUECO, M.: "Prospecciones en las terrazas de la margen derecha del río Manzanares (Getafe y Ribas-Vaciamadrid)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 14, 1982, págs. 17-49, figs. 2 y 4.

(7) Idem.: *Op. cit.*, pág. 141.

(8) De esta época celibérica se conocen yacimientos próximos al que nos ocupa: VALIENTE CÁNOVAS, S., y RUBIO DE MIGUEL, I.: "Aportaciones al conocimiento de la arqueología madrileña: Hallazgos arqueológicos de la zona de La Aldehuela-Salmedina (Getafe-Vaciamadrid)". *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 1982, págs. 55-97. Otros yacimientos celibéricos madrileños han sido mencionados por: PÉREZ DE BARRADAS, J.: "Los yacimientos prehistóricos de los alrededores de Madrid. Estado actual de su investigación". *Boletín del Instituto Geológico y Minero de España*, II, 1929, págs. 236-237 y 240. Idem.: "Nuevos estudios sobre prehistoria madrileña. La colección Benta". *Anuario de Prehistoria Madrileña*, IV-V-VI, 1936, pág. 26; FERNÁNDEZ GALIANO, D., y GARCÉS TOLEDANO, A.: "Problemática y estado actual de los yacimientos arqueológicos en el corredor Madrid-Guadalajara". *Wad-Al-Hayara*, 5, 1978, págs. 7-34; ALMAGRO GORBEA, M., y FERNÁNDEZ GALIANO, D.: "Excavaciones en el Cerro Ecce Homo (Alcalá de Henares, Madrid)". *Arqueología*, 2. Dip. Prov. de Madrid, 1980; BLASCO BOSQUED, C.; ALONSO SÁNCHEZ, M. A., y VALIENTE CÁNOVAS, S.: "La Edad del Hierro en la provincia de Madrid". *II Jornadas de Estudios sobre la provincia de Madrid*. Dip. Prov., 1980, págs. 47-57; PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: "El Cerro de la Gavia (Vallecas, Madrid)". *II Jornadas...*, págs. 93-95, etcétera.

(9) La prospección ha sido realizada conjuntamente por los autores de este informe.

(10) Las bases con umbo, con tradición en la Edad del Bronce, aparecen también en las cerámicas de la cultura de los Campos de Urnas. Las bases redondeadas o con anillo tienen también similares comienzos y pervivencias muy dilatadas; PALOL SALELLAS, P. DE: "La necrópolis hallstática de Agullana (Gerona)". *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, I, 1958; ALMAGRO GORBEA, M.: "El Pic dels Corbs de Sagunto, y los Campos de Urnas del NE de la Península Ibérica". *Saguntum*, 12, 1977; RUIZ ZAPATERO, G.: "Los Campos de Urnas del NE de la Península Ibérica". *Tesis doctoral* 83/85. Madrid, Departamento de Prehistoria, Fac. de Geografía e Historia, Univ. Complutense, 1985.

(11) PALOL, P. DE: *Op. cit.*; ALMAGRO GORBEA, M.: "La necrópolis de 'Las Madrigueras', Carrascosa del Campo (Cuenca)". *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, X, 1969, pág. 114; WATTENBERG, F.: "Las cerámicas indígenas de Numancia". *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, IV, 1963, pág. 76; Idem.: "Estratigrafía de los cenizas de Simancas (Valladolid)". *Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid*, 2, 1978; RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, pág. 799.

(12) PALOL, P. DE: *Op. cit.*, págs. 234-235; RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, págs. 721-722.

(13) ALMAGRO GORBEA, M., y FERNÁNDEZ GALIANO, D.: *Op. cit.*, fig. 33.

(14) Fechas mucho más recientes que las de las cerámicas acanaladas catalanas. WATTENBERG, F.: *Op. cit.*, nota 11, págs. 96, 98 y 117.

(15) QUERO, S., y PRIEGO, M. C.: "Prospecciones y excavaciones recientes del Instituto Arqueológico Municipal". *I Jornadas de Estudios sobre la provincia de Madrid*. Dip. Prov., 1980, pág. 103.

(16) ALMAGRO GORBEA, M., y FERNÁNDEZ GALIANO, D.: *Op. cit.*, fig. 23.

(17) Este motivo de rombos es característico de la cerámica pintada de los Campos de Urnas del Hierro, fechables en torno al siglo VII a. de C.: RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, fig. 224, pág. 756.

(18) PÉREZ DE BARRADAS: "Fondos de cabaña de la Edad del Hierro del Puente Largo del Jarama, Aranjuez". *Anuario de Prehistoria Madrileña*, IV-V-VI, 1936, pág. 189, fig. 1. Otra pieza con decoración muy similar, pero al exterior en: MÉNDEZ MADARIAGA, A.: "Algunos yacimientos con materiales del Bronce Final en la provincia de Madrid". *Estudios de Prehistoria y Arqueología madrileñas*, 1982, fig. 11.

(19) MALUQUER DE MOTES, J.: *El castro de los Castillejos en Sanchorreja*. Avila, 1958, pág. 48.

(20) En la excavación del yacimiento de La Fábrica (Getafe, Madrid),

del horizonte Cogotas I, hemos encontrado algunos ejemplares cerámicos con tratamiento "cepillado": PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: *Op. cit.*, nota 2, pág. 193.

(21) ALMAGRO GORBEA, M.: "La necrópolis de 'Las Madrigueras'...", págs. 122 y 125.

(22) Este motivo lo encontramos en Madrid asociado a cerámicas a mano también: BLASCO BOSQUED, C., et alii: "La Edad del Hierro en la provincia de Madrid". *II Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*. Dip. Prov., 1980, pág. 97; BLASCO BOSQUED, C., y ALONSO SÁNCHEZ, M. A.: "Aproximación al estudio de la Edad del Hierro en la provincia de Madrid". *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, III. Madrid, 1983, pág. 125, fig. 1.

(23) ALMAGRO BASCH, M.: "Morillos votivos del Roquízal del Rullo (Fabara, Zaragoza)". *Anuario del C. Fac. de Arch., Bibl. y Arq.* III, 1935, págs. 177-182; RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, págs. 800-809, figs. 231-232; MADERUELO, M., y PASTOR, M. J.: "Excavación en Reillo (Cuenca)". *Noticiario Arqueológico Hispánico*, 12, Madrid, 1981, págs. 159-188.

(24) Se han encontrado en el E de Francia, placas de arcilla de forma circular, con decoración, en relación con "chenets" o cuernos de consagración en hábitat del Bronce Final: CHERTIER, B.: "Les civilisations de l'Âge du Bronze en Champagne-Ardenne". *La Préhistoire française*, II, pág. 628. Placas similares de caliza en relación con morillos se han encontrado en Murcia con fecha del siglo V a. de C.: MALUQUES DE MOTES, J.: "Morillos del poblado de Los Molinicos en Maratalle, Murcia". *Homenaje al Prof. M. Almagro Basch*, II, 1983, págs. 171-181.

(25) Similar a la fusayola de Puente I, es la encontrada en la Peña Negra (Crevillente, Alicante), que corresponde al Horizonte I Hallstático (Hallstatt B y C) del yacimiento, fechado entre el 725-650 a. de C. y que está definido por cerámicas a mano groseras, de incrustación y pintadas, objetos de bronce, actividad textil, hábitat en fondos de cabaña, economía pastoril..., y que su autor pone en relación con la Meseta: GONZÁLEZ PRATS, A.: "Excavaciones en el yacimiento protohistórico de la Peña Negra, Crevillente (Alicante)". 1.ª y 2.ª campañas. *Excavaciones Arqueológicas en España*, 9, Madrid, 1979, pág. 163, fig. 79.

(26) RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*

(27) Podría asimilarse al tipo II del grupo Ampurdan de los Campos de Urnas del Hierro: RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, pág. 738, figs. 220-2. Se aproxima bastante al tipo 5f de Palol para la fase final de Agullana. PALOL, P. DE: *Op. cit.*, tabla XVIII.

(28) Similar al tipo 2 del grupo de los Campos de Urnas del Hierro en el Medio y Alto Ebro: RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, fig. 222, pág. 744.

(29) RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, figs. 174-5.

(30) RUIZ ZAPATERO, G.: *Op. cit.*, pág. 720.

(31) ALMAGRO GORBEA, M.: "La necrópolis de 'Las Madrigueras'...", Véase nota 8.

(32) PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: "El cerro de La Gavia..."

(33) VALIENTE CÁNOVAS, S., y RUBIO DE MIGUEL, I.: *Op. cit.*

(34) PRIEGO, M. C., y QUERO, S.: "Una obra maestra de la orfebrería prehistórica madrileña: El brazalete de oro de La Torrecilla (Getafe)". *Villa de Madrid*, XVI, núm. 59, 1978, págs. 17-23. En esta finca de La Torrecilla, apareció un típico enterramiento en urna acompañado de ajuar metálico y de vasitos votivos, así como un espléndido brazalete de oro del tipo "Villena".

(35) Así parecen confirmarlo las formas de la cerámica a mano y demás elementos del estrato B.

(36) ALMAGRO GORBEA, M., y FERNÁNDEZ GALIANO, D.: *Op. cit.*, pág. 99; BLASCO BOSQUED, C., y ALONSO SÁNCHEZ, M. A.: "Aproximación...", págs. 119-134; VALIENTE CÁNOVAS, S.: "Nuevo yacimiento de cerámica pintada de la I Edad del Hierro en España". *XII Congreso Nacional de Arqueología (Jaén, 1971)*. Zaragoza, 1973, págs. 333-340.

(37) ALMAGRO GORBEA, M.: "El Bronce Final y el período orientalizante en Extremadura". *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, XIV, 1977, pág. 126.


(38) ALMAGRO GORBEA, M.: "La necrópolis de 'Las Madrigueras'...", págs. 122 y 125.

(39) Esta datación radiocarbónica se "encabalgó" con alguna de las fechas absolutas obtenidas para los últimos momentos del horizonte de Cogotas I, en Madrid (La Fábrica) y podría indicar la convivencia en ese momento de estos dos grupos, si las calibraciones mantienen estas dataciones.

(40) Idem., nota 3.

(41) Sobre este yacimiento, véase: PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, M. C., y QUERO CASTRO, S.: "Actividades de la Sección Arqueológica del Museo Municipal durante 1982". *Estudios de Prehistoria y Arqueología Madrileñas*, 1983, págs. 301-303; PRIEGO FDEZ. DEL CAMPO, M. C.: *Op. cit.*, nota 2.





# LA EXPOSICION "MADRID EN GUERRA, 1936-1939" EN EL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Por Ascensión AGUERRI y M.<sup>a</sup> Josefa PASTOR

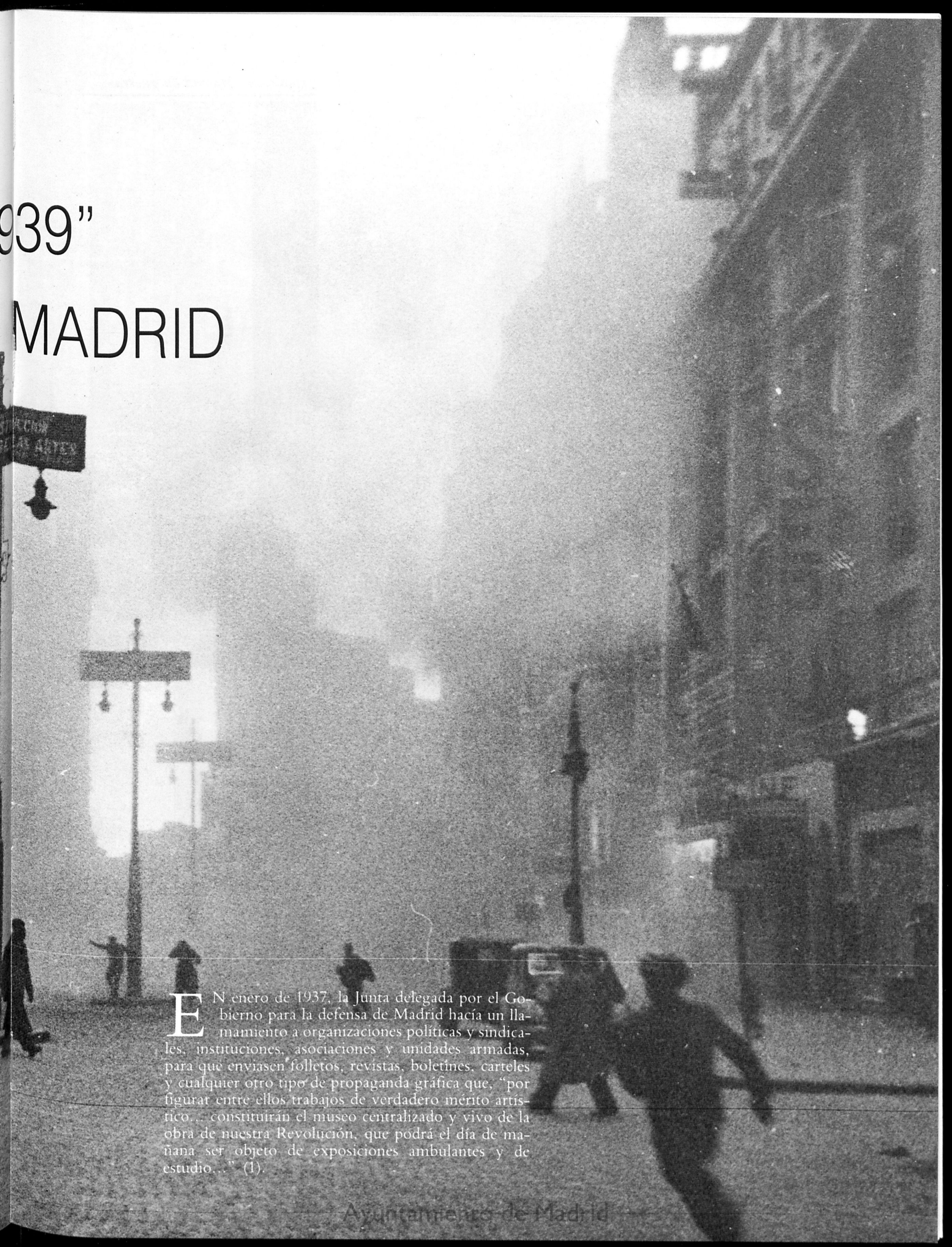
*Obuses en la Gran Vía.*

Ayuntamiento de Madrid



939"

# MADRID



**E**N enero de 1937, la Junta delegada por el Gobierno para la defensa de Madrid hacía un llamamiento a organizaciones políticas y sindicales, instituciones, asociaciones y unidades armadas, para que enviasen folletos, revistas, boletines, carteles y cualquier otro tipo de propaganda gráfica que, "por figurar entre ellos trabajos de verdadero mérito artístico... constituirán el museo centralizado y vivo de la obra de nuestra Revolución, que podrá el día de mañana ser objeto de exposiciones ambulantes y de estudio..." (1).





Niños de Vicálvaro.



Milicias de la Cultura.





Protección de la fuente de la Cibeles.

Efectivamente, este llamamiento no podía ser más oportuno. Lo que los sublevados supusieron que iba a ser un paseo militar, hacía meses que se había convertido en una guerra abierta, cuya dureza, fruto de las profundas diferencias existentes en la realidad entre los españoles, conmovería no sólo a sus mismos protagonistas sino a todos los que, conscientes de que en nuestro país se dirimía algo más que una simple contienda civil, tenían sus ojos puestos en España.

Una parte de ese material es el que se muestra en la Exposición *Madrid en Guerra*, inaugurada en el Museo Municipal el pasado 5 de noviembre, en el 50 aniversario del comienzo del asedio a la capital y de la heroica resistencia de sus habitantes. Madrid se había convertido en el ansiado objetivo, símbolo de la victoria final para uno y otro bando. En los primeros días del mes de noviembre de 1936, las tropas sublevadas llegaron a las inmediaciones de la capital. El Gobierno se trasladó a Valencia, pero la creación de la Junta de Defensa, encargada de movilizar y organizar a la población, resultó decisiva y los días 7 y 8 fracasaba el "Plan Varela" para tomar la Villa. Fue determinante el hallazgo fortuito del verdadero plan de ataque y conquista de Madrid que llevaba consigo uno de los oficiales caídos en el frente de batalla, que permitió si-





*Fotógrafos callejeros.*

tuar estratégicamente a los defensores en los lugares donde se iba a producir la ofensiva.

Unos días después, Franco renunció a tomar Madrid y la ciudad se convirtió así, hasta el final de la guerra, en un símbolo de la lucha contra el fascismo. El célebre lema "No pasarán" ha trascendido fronteras para ser utilizado por otros pueblos frente a intervenciones militares de carácter imperialista.

La Junta de Defensa primero y posteriormente, el Consejo Municipal tuvieron que organizar la vida de la ciudad sitiada hasta abril de 1939, una ciudad de un millón de habitantes a la que se unieron bien pronto los huidos de las zonas ocupadas por el ejército sublevado. Los transportes, el abastecimiento, el orden público, la continuación, en fin, de todas aquellas actividades que conforman la vida cotidiana de una gran urbe, debieron realizarse bajo los bombardeos de la artillería y de la aviación.

Una de las principales preocupaciones fue la de procurar que abandonasen Madrid todas aquellas personas que por no intervenir directamente en su defensa, constituían una pesada carga para el resto de los madrileños, en unos momentos en que los víveres comenzaban a escasear. La utilización del cartel se impo-





Conduciendo el "metro".



En la droguería.

ne como una poderosa arma propagandística y no sólo para conseguir este fin; durante toda la contienda la producción cartelística será abrumadora.

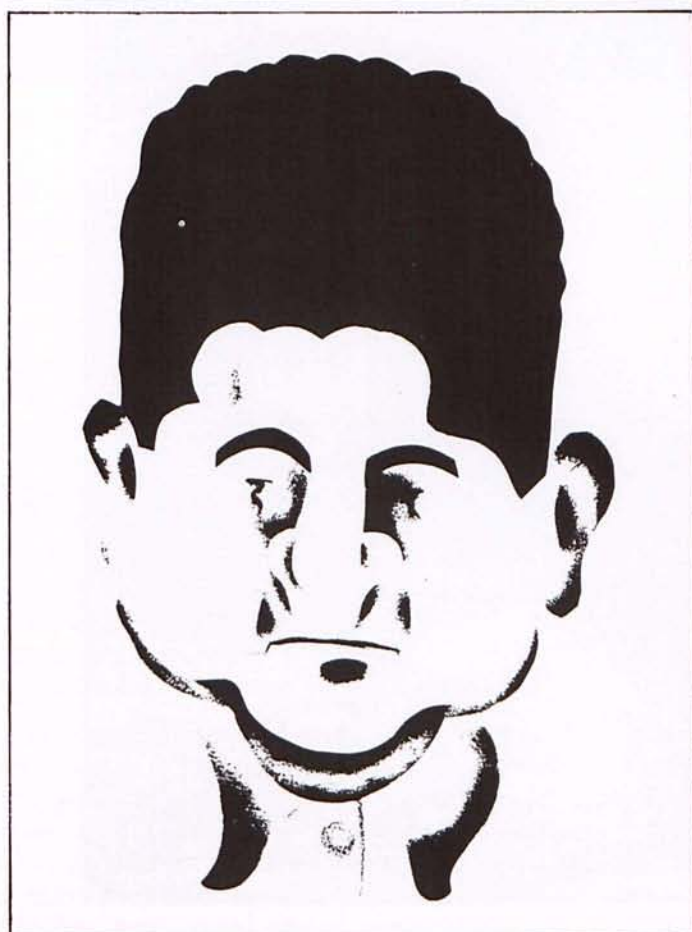
En efecto, el cartel es ante todo un *sistema de comunicación* (2), un medio gráfico de información utilizado como arma política por toda clase de organizaciones tanto políticas como profesionales y culturales. Durante todo el período bélico se convirtió en un elemento cotidiano, en ilustración de la "voz y del grito oído por las ondas radiadas" (3), en la plasmación de mensajes y consignas que formaban parte, en definitiva, de los "soldados de papel y tinta" de los que hablaba Julián Zugazagoitia en *El Socialista*, en otoño de 1936 (4).

"Evacuad Madrid" se impuso como lema central de numerosos carteles. Los niños eran, evidentemente, los primeros en los que iban a hacerse realidad los planes de la Junta de Defensa y del Gobierno. Se procura la difusión de persuasivos mensajes para asegurar la protección de los más débiles. Es obvio que en incontables ocasiones, y aun reconociendo la sensatez de la medida, los padres conservarán junto a sí a sus hijos, abrumados por el dolor adicional que supondría el cumplimiento de tal medida en unos instantes ya de por sí tan duros.









José Cazorla.

En la Exposición se ha procurado recoger una muestra representativa de los carteles que llenaron las calles de Madrid entre 1936 y 1939. Proceden casi en su totalidad de la Sección Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional, excepto algunos que pertenecen al Archivo del Comité Central del PCE, y otros de propiedad particular. Su temática es, naturalmente, muy variada: desde consignas bélicas, campañas contra la desmoralización, hasta los homenajes a la U.R.S.S., pasando por aquellos que configuran un auténtico frente cultural: "La cultura es un arma más para combatir al fascismo". "El Ministerio de Instrucción Pública ha creado un Instituto para obreros en Madrid" o los que se refieren a la labor de las Milicias de la Cultura.

Los mejores dibujantes del momento fueron los encargados de transmitir por medio de imágenes los mensajes del Gobierno republicano. No podemos olvidar que el mismo Director General de Bellas Artes, José Renau, fue un gran cartelista y que su polémica con Ramón Gaya en *Hora de España* sobre la función del cartel ha quedado como ejemplo de la importancia que se concedió a este formidable medio de propaganda.

Si el Gobierno de la República utilizó ampliamente las posibilidades que le brindaba el cartel, no descuidó por ello otros medios de información y difusión de sus actividades, tanto en su proyección nacional como internacional, y buena prueba de ello es el apartado que se dedica en la Exposición del Museo Municipal a la fotografía, el mejor representado cuantitativamente.

Parte de las fotografías expuestas, procedentes del Ministerio de Cultura y conservadas actualmente en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, aparecieron en la prensa diaria y otras fueron encargadas por los órganos responsables de la propaganda, firmadas por profesionales tales como Albero, Segovia, Atienza, Mayo... Para ejercer su labor, los fotógrafos debían estar provistos de una licencia especial proporcionada por la Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta de Defensa de Madrid (5). En todas ellas se recoge la actualidad viva de la ciudad. Son imágenes que captan el patetismo de los edificios bombardeados en las que aparece, cual si de una casa de muñecas se tratara, el sencillo ajuar de sus habitantes. Otras veces el fotógrafo ha sido testigo puntual de la tragedia de los madrileños.





*Casa bombardeada en el Paseo de las Delicias.*





Carro blindado (RTVM).

Otro importante fondo fotográfico del que se ha seleccionado material ha sido la colección "Sisito", perteneciente al Ente Público Radio Televisión Madrid. "Sisito" publicó gran parte de sus fotografías en el semanario de Izquierda Republicana, *Política*.

Destacaremos de esta colección la serie que dedica a los niños llegados a Madrid el día 22 de noviembre de 1936, procedentes de una colonia veraniega en Suances que contrastan con las instantáneas de despedidas de niños que iban a ser evacuados hacia Levante.

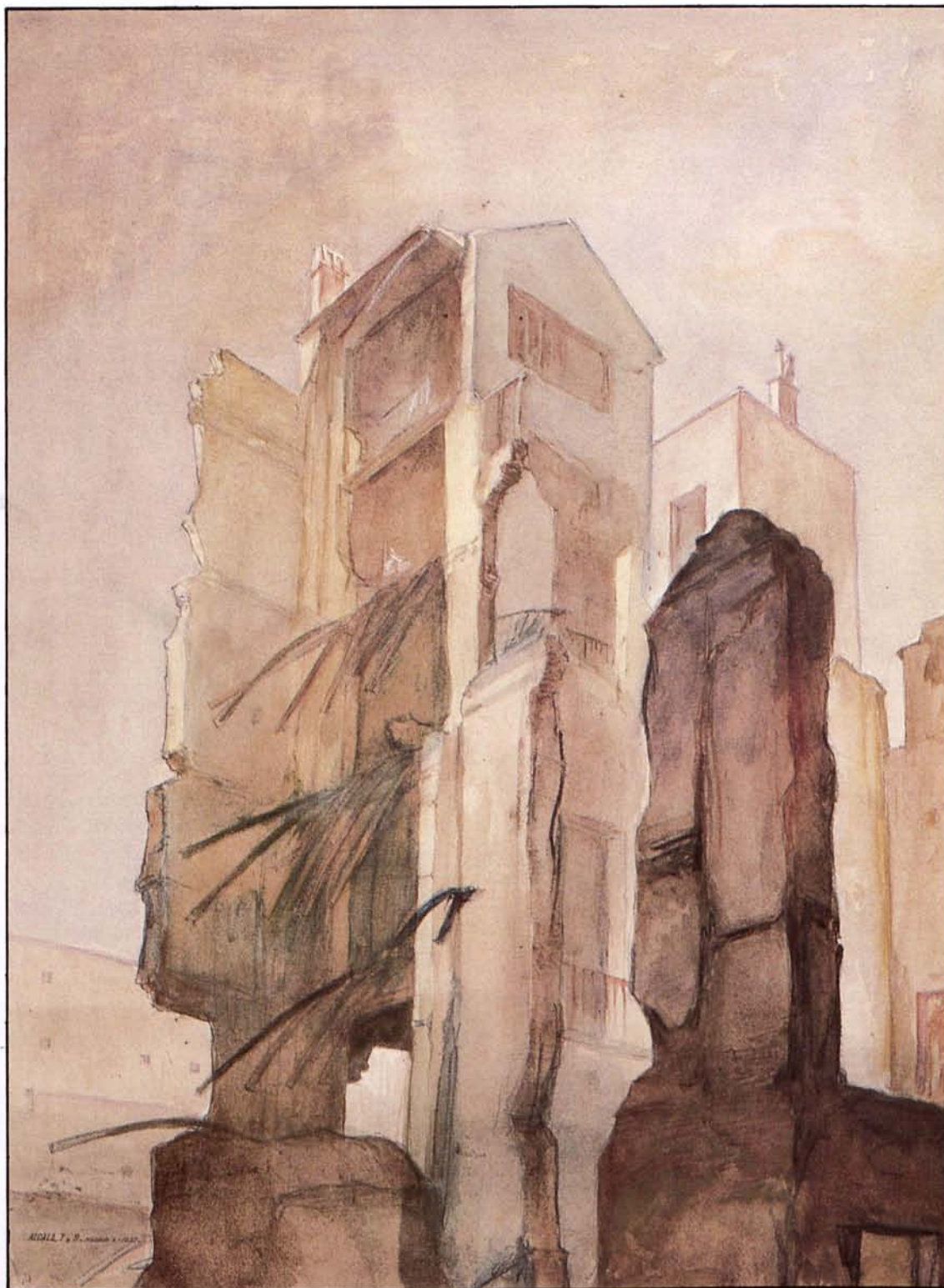
El Archivo del Comité Central del PCE ha prestado un grupo de fotografías anónimas que fueron donadas por militantes. Entre ellas tiene especial interés la serie que muestra la preparación y envío de propaganda desde las mismas trincheras al frente enemigo, así como dos realizadas por Robert Capa.

Hay que destacar la gran calidad de muchas de estas imágenes y la presencia de fotógrafos extranjeros, hecho por lo demás absolutamente normal en cualquier acontecimiento que trascienda por su interés las fronteras de un país; el nombre de Capa es posiblemente el más conocido entre los de los corresponsales no españoles, pero, igual que él, otros como Kati Horna, vinieron a nuestro país, bien enviados por sus perío-

dicos, bien atraídos por una contienda que presagiaba dramáticamente la Segunda Guerra Mundial. Esta última fotografía, de origen húngaro, publicó su obra en diversos medios anarquistas y ugetistas, como *Umbral* y *Mujeres Libres*. Su archivo fue comprado recientemente por el Ministerio de Cultura y hoy se conserva en la Sección Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional. La serie dedicada a Madrid contiene imágenes del "Frente de Madrid hacia El Pardo" y un grupo de "Niñas de Madrid", sorprendidas en una calle cualquiera, en septiembre de 1937.

La Exposición cuenta igualmente con más de 100 documentos que han sido extraídos de varios archivos. Entre ellos debemos destacar la ya citada Sección Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional en Salamanca, que contiene el más importante fondo documental para el estudio de la Guerra Civil de entre los conservados en España. Data de 1938, al crearse una Delegación dependiente del Ministerio del Interior del Gobierno de Franco, para "recuperar, clasificar y custodiar" la documentación procedente de entidades y personas pertenecientes al bando republicano que podía "suministrar al Estado información referente a la actuación de sus enemigos". En 1977 pasó al Ministerio de Cultura.





*T. Anasagasti. Alcalá, 7 y 9.*





*T. Anasagasti. Conde de Peñalver, 14.*





*Festival folklórico en las inmediaciones del frente (RTVM).*



*Tanque-oruga (RTVM).*





El cine de la Opera.

De este importante archivo, que cuenta con más de 4.000 legajos correspondientes a la Serie Político-Social Madrid, se ha seleccionado fundamentalmente documentación interna de partidos políticos y organizaciones sindicales, fichas y carnets de afiliación a diversas agrupaciones, cartas de adhesión y solicitudes de ingreso a varios Sindicatos, como las que dirigen Vázquez Díaz, Babiano, Sorolla hijo... al Sindicato de Profesionales de Bellas Artes de UGT, etc. Otros documentos poseen un carácter más entrañable como las tarjetas postales de campaña y cartas enviadas desde el frente a la Agrupación de Mujeres Antifascistas. En una de ellas Francisco Mérida escribía con extraordinaria lucidez: "La guerra —quitando las horas y a veces los días de combate— es muy aburrida, es casi tan aburrida como cruel".

El Servicio Histórico Militar ha proporcionado documentos de gran relevancia como son las conversaciones en teletipo en las que se informa diariamente al Presidente de la República del desarrollo de los combates en el frente de Madrid, en noviembre de 1936; gráficos elaborados por las Fuerzas de Defensa nacionales con la situación de las tropas republicanas y las líneas de acción, o el plan de ataque y conquista de Madrid, anteriormente citado. De la Fundación "Pablo Iglesias" proceden los documentos personales de Francisco Largo Caballero. El Archivo de Villa ha prestado en esta ocasión documentación correspondiente a la actividad de la Corporación Municipal en aquellos tiempos difíciles. Por último, el Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico-Artístico ha cedido, entre otros documentos, varias actas de incautación de objetos a iglesias y particulares, llevadas a cabo por la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico.

La producción editorial y de prensa periódica en las imprentas madrileñas, aún acusando los tiempos trágicos que corrían, no decayó tanto como hubiera sido de esperar. Si bien la edición de libros hubo de acomodarse a las exigencias del acontecimiento bélico, la prensa, materializada en periódicos, revistas, folletos y hojas volantes de multitud de organizaciones ansiosas de difundir su propaganda, experimentó un extraordinario auge. En la Hemeroteca Municipal de Madrid se conserva la mejor colección de publicaciones periódicas de este período de todo el mundo.











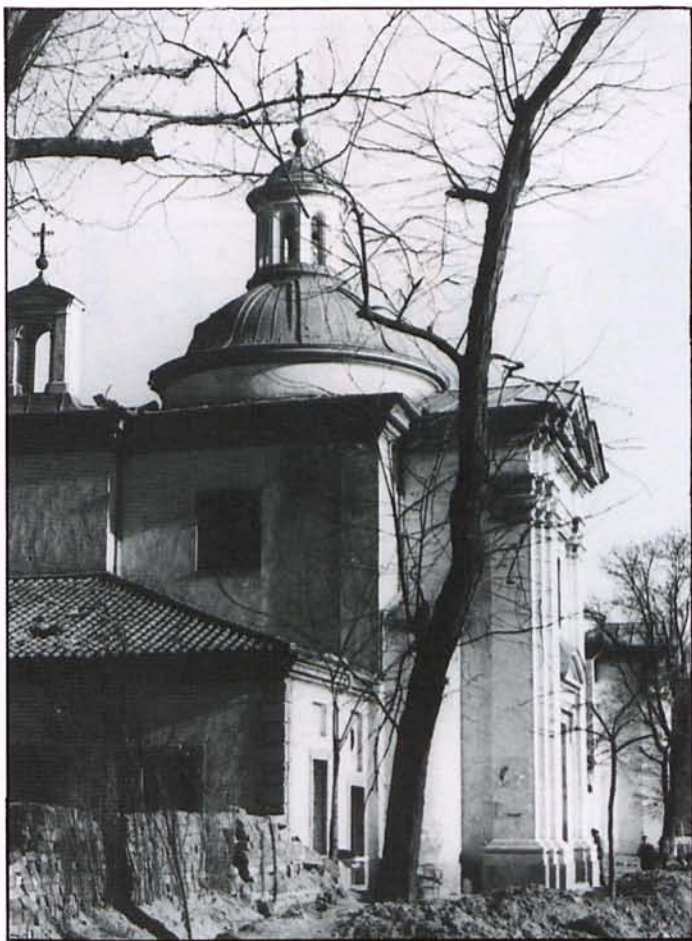


*Leganitos, 20.*



*Las Vistillas.*





Trincheras de San Antonio de la Florida (RTVM).

Varias de estas publicaciones se muestran en la Exposición, unas de información general como *ABC*, que desde julio de 1936 se titulaba *Diario Republicano de Izquierdas*, *Claridad*, *El Socialista*, *El Sol* y *Castilla Libre*, órgano de la Confederación Regional del Trabajo. Del viñetista de este diario, Domínguez, se ofrece un conjunto de caricaturas de personajes políticos de la época, así como algunos dibujos que satirizaban temas de actualidad, como por ejemplo *Ante el Comité de "no intervención"*, estaban dirigidas especialmente a los combatientes como *Milicia Popular*, diario del 5.º Regimiento de Milicias Populares, o *Kriss*, semanario de la 5.ª División. Algunas de ellas alcanzaron cotas de extraordinaria calidad como *El Mono Azul*, Hoja semanal de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura.

Las artes plásticas tienen también su sitio en la Exposición, no tanto cuantitativa como cualitativamente. De todas ellas destaca el hermoso busto de Dolores Ibárruri, "Pasionaria", realizado por Victorio Macho. Los dibujos de edificios destruidos del arquitecto Teodoro Anasagasti, Jefe de la Oficina Técnica del Servicio de Socorro de Bombardeos, la mascarilla de Buenaventura Durruti o el retrato de Pedro Rico, obra de Agustín Segura. Mención aparte merece el busto de Julián Besteiro que, realizado en 1932, se incluye como homenaje a un hombre que permaneció fiel a Madrid hasta el último momento.

Por último, destaquemos el apartado de objetos que en el catálogo se consigna como *Varios* y que abarca desde objetos de uso personal: cinturones, alfileres de solapa, etc., hasta banderas y cascos de soldados de la República y brigadistas internacionales, además de enseres domésticos y juguetes cedidos por numerosos coleccionistas particulares, quienes también han contribuido a enriquecer las anteriormente citadas secciones de carteles, fotografías, documentos, publicaciones periódicas y libros y artes plásticas.

Todo este variado material ha sido ordenado en paneles y vitrinas de acuerdo con un criterio cronológico, que divide la Exposición en tres períodos. El primero desde el 18 de julio de 1936 a los primeros bombardeos en noviembre del mismo año; el segundo abarca desde esta última fecha a abril de 1937 (disolución de la Junta de Defensa) y, por último, el tercero hasta el final de la guerra, 28 de marzo de 1939, con la entrada de las tropas de Franco en Madrid. Dentro de esta ordenación, se ha procurado proporcionar una coherencia temática del material presentado.

El Catálogo, en dos cuidados volúmenes, reproduce las fichas técnicas de los objetos expuestos y abundantes reproducciones fotográficas que ilustran textos con los que se han querido recrear algunos de los aspectos de la vida de la ciudad.

En primer lugar, el artículo de Rafael Abella hace un recorrido por la historia de Madrid durante esos años desde el punto de vista de la actividad cotidiana de la ciudad sitiada bajo el fuego de los bombardeos y con el frente de batalla a sus puertas. Y, sin embargo, la vida seguía, había que ir a trabajar, procurarse ali-



918

# Los niños

no deben  
sufrir los horrores de  
la guerra. En las  
COLONIAS del MINISTERIO  
de INSTRUCCIÓN PÚBLICA  
tendrán

## salud y alegría




*Manuel de Falla*

930

# ¡A Levante!

¡Ahorrad sufrimientos  
a los niños! En las  
COLONIAS del MINISTERIO  
de INSTRUCCIÓN PÚBLICA  
tendrán paz, reposo  
y

## alimentación abundante



*Manuel de Falla*







mentos en las interminables colas... La carencia de víveres se hizo notar muy pronto. No hablemos ya de los tormentos que afligían a los fumadores ante la casi inexistencia de cigarrillos. Sobre todo este clima de pesadilla, Abella destaca la increíble capacidad de adaptación de los ciudadanos, dispuestos a distraer el estómago con las pipas de girasol, la "pipomanía", y el heroísmo que hizo a Madrid ser llamada "capital de la gloria".

Enrique Muñoz Barrón, testigo presencial de los hechos que comentamos, transmite en otro texto una recreación de sus recuerdos al hablarnos de las primeras Navidades durante la guerra que se intentaron celebrar con toda normalidad, o de las variadas y pintorescas denominaciones con que se bautizaron calles y monumentos: la plaza de Bilbao, "Plaza del Guá", la fuente de Cibeles, "La linda tapada".

La actividad de la Corporación Municipal se ve reflejada en las páginas de Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales, que gracias a la revisión de los Libros de Actas ha seguido la actuación de la Corporación: la creación de impuestos de guerra, cambios de nombres de calles, problemas de abastecimiento, concesión de licencias de apertura de establecimientos, atención a las necesidades culturales, etcétera.

Especial atención merece el texto de Carmen García Nieto, que dedica un breve estudio a la actuación de las mujeres madrileñas, tantas veces olvidadas, y cuyo heroísmo en muchos casos superó al de sus compañeros. No solamente estuvieron presentes en los frentes de lucha y en las actividades políticas, sino que su condición de mujeres las hacía imprescindibles en el mantenimiento de sus hogares. Los distintos cometidos que hubieron de desempeñar sirvió a muchas de ellas de motivo de reflexión sobre las contradicciones de su condición femenina.

La labor del Círculo de Bellas Artes y del Ateneo de Madrid es reseñada por Fernanda Andura. Durante la contienda, el Círculo de Bellas Artes fue ocupado por el grupo cultural y educativo del Frente Popular *Altavoz del Frente*, que organizaba representaciones teatrales, exposiciones, conferencias y actos públicos y proyecciones de películas, al tiempo que editaba la revista del mismo nombre. Por su parte, el Ateneo de Madrid continuó más intensamente, si cabe, sus actividades culturales entre 1936 y 1939.

Rafael Anasagasti hace un breve repaso a la labor del Servicio de Socorro de Bombardeos, integrado desde abril de 1937 en el Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid y al que pertenecieron Julián Besteiro como presidente y Teodoro Anasagasti y Fernando García Mercadal, entre otros, como arquitectos.

De la producción editorial en Madrid se ha ocupado Hipólito Escolar, quien además de aportar una relación de libros publicados en Madrid durante esas fechas (muchos de ellos perdidos), destaca la pasión de leer que se apoderó de los madrileños, fomentada por una parte, por el Gobierno de la República y por otra, por el afán de huir de la sórdida realidad.

Completan el catálogo los textos de Jesús Vico Monteoliva, *Numismática*, sobre la circulación monetaria entre 1936-1939 y el de Emilio Aléman dedicado a *Niños y juegos durante la Guerra*.

Complemento indispensable en esta Exposición es el audiovisual realizado con material de la época realizado por la productora *La linterna mágica*. Las escenas de los primeros meses de la contienda que muestran aún una ciudad en la que todo parece seguir desarrollándose con normalidad ("la vida sigue en Madrid casi normal", "todos los lugares de diversión siguen animados como de costumbre"), contrastan, según avanzan las imágenes, con la brutalidad de los bombardeos y la angustia de sus habitantes que se dirigen a los refugios al sonido de las alarmas.

Para terminar, confiamos que esta Exposición, que ha pretendido ser objetiva, contribuya a un mejor conocimiento de un período doloroso de la historia contemporánea española, particularmente amargo para nuestra ciudad, y que permita comprenderlo plenamente, sin olvidos ni mitificaciones de uno y otro signo.

(1) Madrid en guerra: catálogo de la exposición noviembre 1986. Museo Municipal.

(2) GRIMAU, Carmen: *El cartel republicano en la Guerra Civil*, 1979, pág. 12.

(3) *Ibidem*, pág. 21.

(4) Citado en Carmen Grimau, *op. cit.*, pág. 21.

(5) Boletín de la Junta de Defensa de Madrid, 17-XII-1936, citado en Julio Aróstegui: *La Junta de Defensa de Madrid*, 1984, pág. 216.





Reparación de vías del tranvía en Chamberí (RTVM).



Alcalá, 9. Palacio de Oñate.

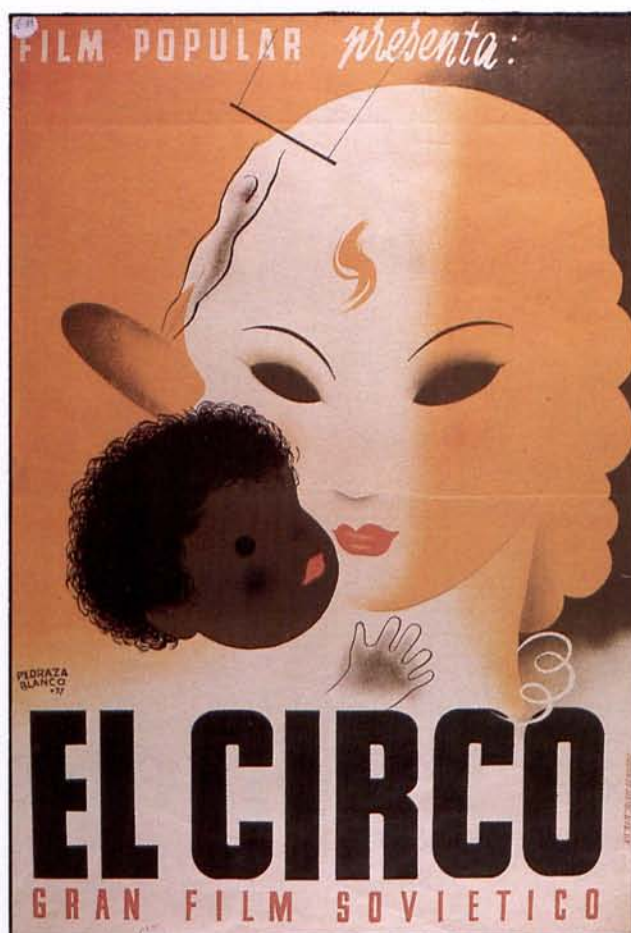


Calle de Mendizábal.



Vallehermoso, 9.









*Dos aspectos de la exposición.*





## 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),

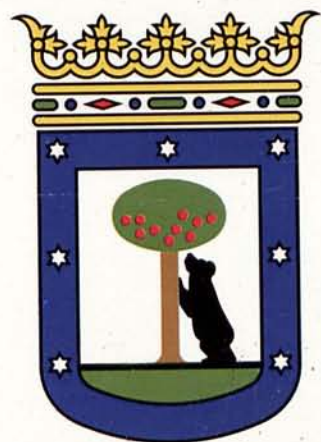
se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones o encargos nos haga

PRECIO DEL EJEMPLAR: 478 PESETAS (I. V. A. incluido)









Ayuntamiento de Madrid