



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
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

MADRID

AÑO XXV

1987-I

NUM. 91

Sumario

Balcones de Madrid. Por Fernando DE OLAGUER-FELIU Y ALONSO y Renate TAKKENBERG-KROHN.

Juan de Villanueva y el Jardín Botánico del Prado. Por Ramón GUERRA DE LA VEGA.

La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid. Por Aurora MIGUEL ALONSO.

La entrada real de Felipe V en Madrid, en 1701. Por Elvira VILLENA y CARMEN SÁENZ DE MIERA.

Inauguraciones y actos oficiales de la Alcaldía de Madrid.

PORTADA:

Renate TAKKENBERG-KROHN. *Balcón romántico.*

COORDINACIÓN Y DISEÑO:

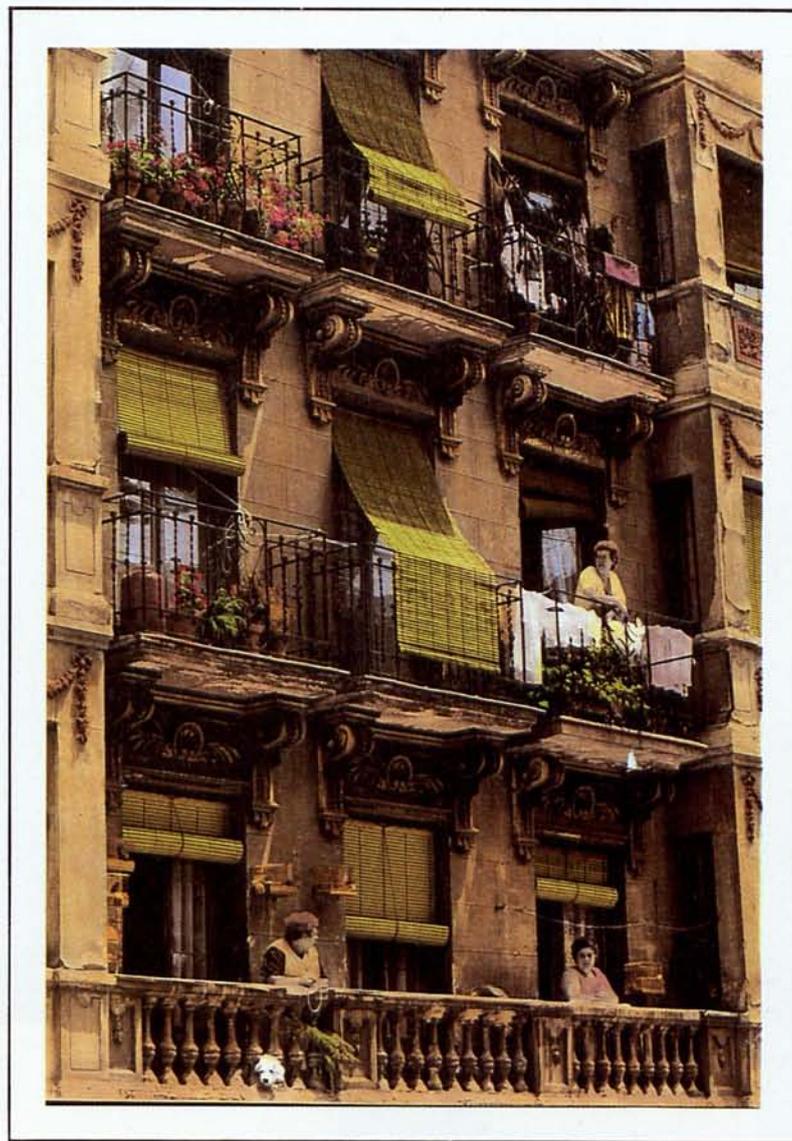
Andrés PELÁEZ MARTÍN.

ADMINISTRACIÓN:

Araceli HERNÁNDEZ MORENO.

FOTOGRAFÍAS:

R. TAKKENBERG-KROHN, R. GUERRA DE LA VEGA, CONTRERAS, CAMPANO, OROÑOZ, J. M. BARTOLOZZI, VILLAR, PATRIMONIO NACIONAL Y VIMAGEN FOTÓGRAFOS, S. A.



El balcón como comunicación entre la casa y la calle. Lavapiés. (Foto A.)

BALCONES DE MADRID

Por

Fernando de OLAGUER-FELIU Y ALONSO
Renate TAKKENBERG-KROHN

HISTORIA Y EVOLUCION ESTILISTICA

En la Roma imperial, el patricio Memius dispuso, sobre su *domus* del Foro, un terrado protegido por barandales. Desde allí presenciaba la actividad de la gran plaza y los acontecimientos solemnes que en ella se celebraban... Con el tiempo, el patricio Memius vendió la casa, pero se reservó el derecho de poder acudir al terrado de barandales en las grandes fiestas para seguir presenciando desde él las ceremonias oficiales que en el Foro se desarrollasen. Habían nacido las «moenianas» —así bautizadas en su honor—, primer antecedente de los futuros balcones y balconadas.

Desde entonces, el balcón (aparte de su finalidad embellecedora de fachadas y práctica de proporcionar luz y aireación a los interiores) pasa a ser elemento esencial dentro de la vida urbana de toda ciudad: la apertura desde el «interior» al «exterior», la asistencia «desde la casa» a los acontecimientos «de la calle», el puente entre lo «privado» de la vida familiar y lo «público» que acontece en la urbe. (Foto A.)



Balcones del barrio de Lavapiés. (Foto B.)

En Madrid, pues, forzoso es contar con el balcón, con la balconada, con el mirador, no sólo como elemento de la arquitectura civil, sino también como pieza clave de la vida cotidiana, popular y anecdótica de los madrileños. Y, frecuentísimamente, en la literatura se refleja todo ello: recordemos la obra de Tirso de Molina «Los balcones de Madrid», una de sus típicas comedias cortesanas, escrita entre 1622 y 1624, y en la que los verdaderos protagonistas de la intriga vienen a ser esos balcones de nuestra capital —que en las estrechas calles del Madrid de los Austrias tanto se aproximan— y a través de los cuales una dama y un galán pasan de una casa a otra... O recordemos también cómo es pródigamente citado en la novelística de tantos y tantos autores del XIX, cuyos personajes se desenvuelven en el doble escenario de sus domicilios y del trato social de la calle, representando un papel primordial como «puente» entre ambos escenarios el balcón y el mirador.

Y claro está, todo ese bagaje costumbrista y práctico que le acompaña hubo de reflejarse en su estética y en el cuidadoso trabajo de sus hierros y balaustres..., y, quizá, en Madrid más que en ninguna otra ciudad española, por el hecho de haber radicado en ella todo un barrio dedicado a la actividad de la forja me-

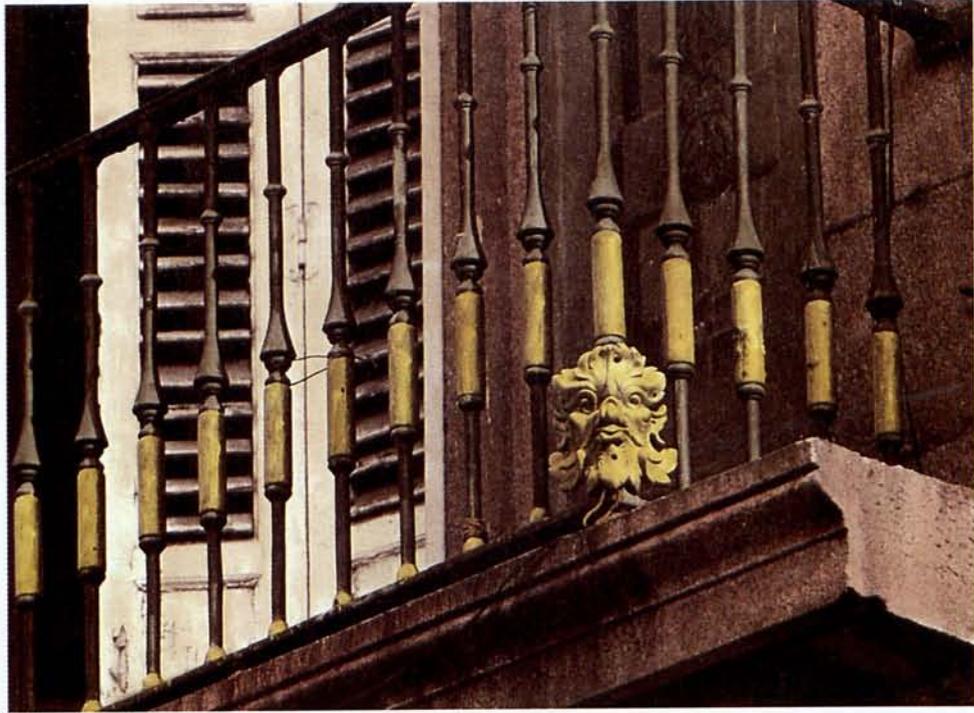


Ayuntamiento. Plaza de la Villa. (Foto n.º 1.)

nor, entre cuya producción la balconería fue una de sus máximas constantes: nos referimos al antiguo barrio del Barquillo (en el entramado de calles delimitadas por la del Barquillo y el entonces Camino de Hortaleza), donde, desde los primeros años del siglo XVII, se fueron estableciendo toda una serie de forjas que dieron origen al «barrio de la Chispería» alusión a las chispas que tales herrerías arrojaban a las calles), una de las zonas más características del anecdotario castizo de la capital (1).

En estas pequeñas forjas se fabricaron —y con las mejores técnicas artesanales, herederas directas del gran arte de la metalistería española del siglo XVI— una ingente cantidad de herrajes, cerrajas, llamadores y balconajes con los que se surtió a la numerosa serie de inmuebles que en el Madrid de los Austrias se fueron erigiendo. Pequeñas herrerías, algunas tan famosas como las de los maestros Diego Gamboa, Toribio Vélez, Domingo Sebastián, Diego Alonso, Felipe Mozo, Santos Díaz, Juan Alvarez, Domingo Zialceta y otros muchos, con los cuales, en el «barrio de la Chispería», llegó a crearse una auténtica escuela madrileña de forja de gran altura y con fama no sólo en la Corte, sino también en el resto de España.

Los balconajes realizados entonces se adecúan per-



Casa de la Panadería. Plaza Mayor. (Foto n.º 2.)



Academia de Bellas Artes. Calle de Alcalá. (Foto n.º 3.)



Balcones con barotes abalaustrados. Calle de Toledo. (Foto n.º 4.)



Barotes de balaustre con redropié de greca clásica. (Foto n.º 5.)

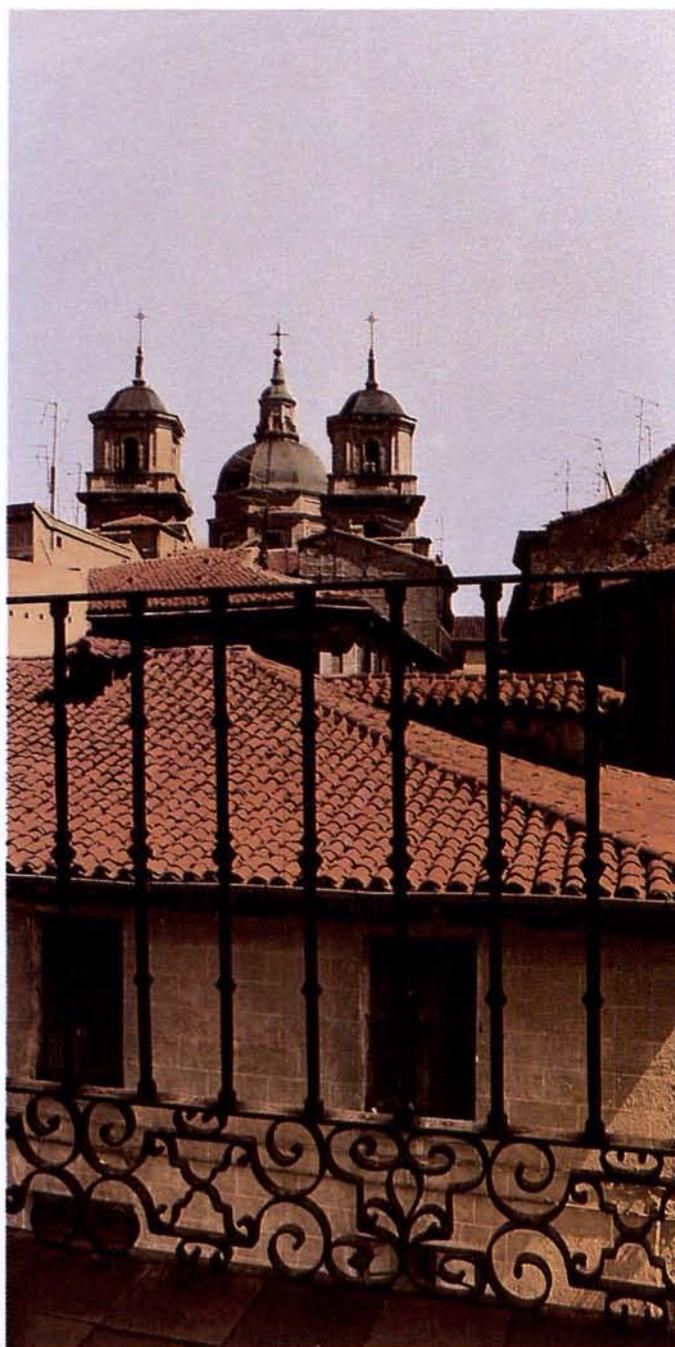
fectamente a la arquitectura que completan (que, en Madrid, podría condensarse en el estilo de un Gómez de Mora), ostentando barrotes abalaustrados muy torneados y aires severos y límpidos, continuación, en realidad, del estilo rejero del «último Renacimiento» (2).

Durante el siglo XVIII continúa el barrio del Barquillo siendo el centro de producción de balcones, originándose en sus talleres un estilo más alambicado y ornamental procedente de la forja italiana y francesa; aires traídos por los Borbones y extendidos por rejeros galos e itálicos que trabajan —e incluso se afincan— en nuestro suelo, como sucedió en Madrid con los maestros Joseph Say y Juan Bautista Platón, llegados a la Corte para trabajar en las obras de forja del Palacio Real (3). Así, sobre la base de la tradición española y el aditamento barroco italiano y rococó francés, nuestro «barrio de la Chispería» ofrecerá ahora el amplio abanico de los talleres cortesanos de Diego López, Juan Quadrado, José Antonio González, Simón López, Juan Gil, Diego Gálvez, Blas Mansilla, Carlos Visiegra, Francisco Barranco, José Nicolás de Flores, José Badia, Domingo Leyes, Manuel Flor, Diego Ventura, Manuel Beleña y algunos más que surtirán a edificios religiosos y, sobre todo, a construcciones palaciegas y de la alta burguesía, de balcones y balconerías que, en cinta de hierro plegado, conforman rocallas, círculos y formas «serpentinatas» de gran efecto ornamental (4).

Con la llegada del siglo XIX, todos estos talleres y forjas del «barrio de la Chispería» van a entrar en plena decadencia y van cerrando sus puertas. Es el período de la Revolución industrial, el momento en que la producción del hierro se dispara, la etapa en que los encargos de todo tipo desbordan a estas pequeñas herrerías artesanales... Y se produce así un cambio lógico; los talleres de forja desaparecen para surgir en su lugar unas empresas industrio-comerciales donde la producción se realiza ya mecánicamente, utilizando el vapor y otras fuentes energéticas y donde el hierro se adquiere en otras fábricas que lo surten elaborado al gusto y necesidades de las empresas.

Aún se mantienen —durante el primer tercio del siglo— algunos pequeños talleres de la «Chispería», como los de los maestros Ramón Herrera, Eugenio Díaz, Julián Rodríguez (5) o Patricio Martín (6), pero la gran producción de balcones para los inmuebles madrileños, más que de tales talleres, ya sale de las empresas o fábricas acabadas de fundar, como fueron la Fundación de Bonaplata, la Empresa de Tomás de Miguel, la Fundición de Hierros Sanford, la Fundición Saffon y, posteriormente, los Talleres-Empresas de Juan González y Bernardo Asins, que enlazan ya con el siglo XX (7).

Ahora bien, que los balcones madrileños del siglo XIX no se realizasen ya manual sino mecánicamente, no quiere decir que decayesen en valor estético: nuevas técnicas y procedimientos se aplicaron a ellos, pero el mismo cuidado y esmero se continuaron aplicando a su apariencia y decorativismo. Los traza-



Balcón de balaustre con redopié de motivos ornamentales. Cava Baja. (Foto n.º 6.)



Balcón de balaustre con redopié de motivos ornamentales. Plaza del Rey.
(Foto n.º 7.)

ban, en un primer proyecto, los propios arquitectos de los inmuebles, levantando los delineantes las monteas necesarias, que eran sometidas al visto bueno del maestro rejero. Una vez obtenido su visto bueno —o realizadas bajo su responsabilidad las reformas precisas— pasaban los balconajes a ser ejecutados por el fundidor, el cual, con el hierro mecánicamente elaborado y siguiendo siempre las directrices del arquitecto y rejero, daba forma al balconaje con la ayuda de una larga serie de obreros especializados (8).

Arquitectos, rejeros y delineantes siguieron diversos caminos para establecer el estilo de estas obras férricas, volviendo unos la vista hacia la inigualable producción de nuestro Renacimiento, y buscando otros su inspiración en modelos extranjeros, sobre todo en la balconería del XVIII francés (9). Con ello, todo un «revival» de formas, estilos y modalidades floreció en nuestros balcones madrileños de la pasada centuria.

Y tal florecimiento continúa a lo largo de la primera mitad del siglo XX. El arte del hierro se encuentra incluso en España, durante los primeros años de nuestra centuria, en el Modernismo y, por tanto, también los balconajes van a acusar tal influencia, si bien no excesivamente marcada en Madrid, no en una gran producción en nuestra capital y con algunas notas concretas que podríamos fijar en tres aspectos: por un lado, una influencia todavía latente de la estética rejera rococó del siglo XVIII; por otro, un nuevo lenguaje formal en el que lo ondulante, la movilidad y cierta idea de mundo vegetal trasladado al hierro convierte al balconaje en un paño de efectos móviles y asimétricos (principios todos que son la esencia del Modernismo dentro de los trabajos del metal), y, por último, algunas innovaciones en cuanto al material, como la tendencia al empleo del acero chapado con cubierta de cromo.

Pero, desde el segundo tercio de nuestro siglo, el balconaje modernista cede paso en Madrid a una nueva corriente que, como reacción, tiene como principio base la búsqueda de elementos tradicionales hispanos, la inspiración en aquello que fuese más propio del acervo nacional. Así, en el campo del hierro, se inicia el período denominado de «estilo erudito», que va a resucitar la técnica, las formas y las decoraciones más genuinas y características de los tres grandes períodos de la forja española: el gótico, el de transición al Renacimiento y el del pleno Renacimiento; pero resurrección no en el sentido del «revival» ecléctico del XIX (que, fundamentalmente, buscaba la estética), sino con una seriedad investigadora que pretende no sólo imitar, sino inclusive superar las técnicas y los principios de los grandes maestros del pasado, de los que los metalisteros de esta corriente se sienten sucesores y herederos. La gran figura de este «estilo erudito» será Julio Pascual (muerto en 1967), que, con su gran taller montado en Toledo, restaura el arte de la forja en toda Castilla, dejando tras de sí una buena serie de discípulos, como Antonio Albo y Dámaso Ancós, de cuya actividad ocupó el balconaje un primer puesto.

Y llegamos al momento actual, los presentes años del último tercio del siglo XX... Durante ellos, el bal-



Balcón de balaustre con redopié de motivos ornamentales. Calle de la Fe. (Foto n.º 8.)



Balcón de balaustre sin redropié. Lavapiés. (Foto n.º 9.)



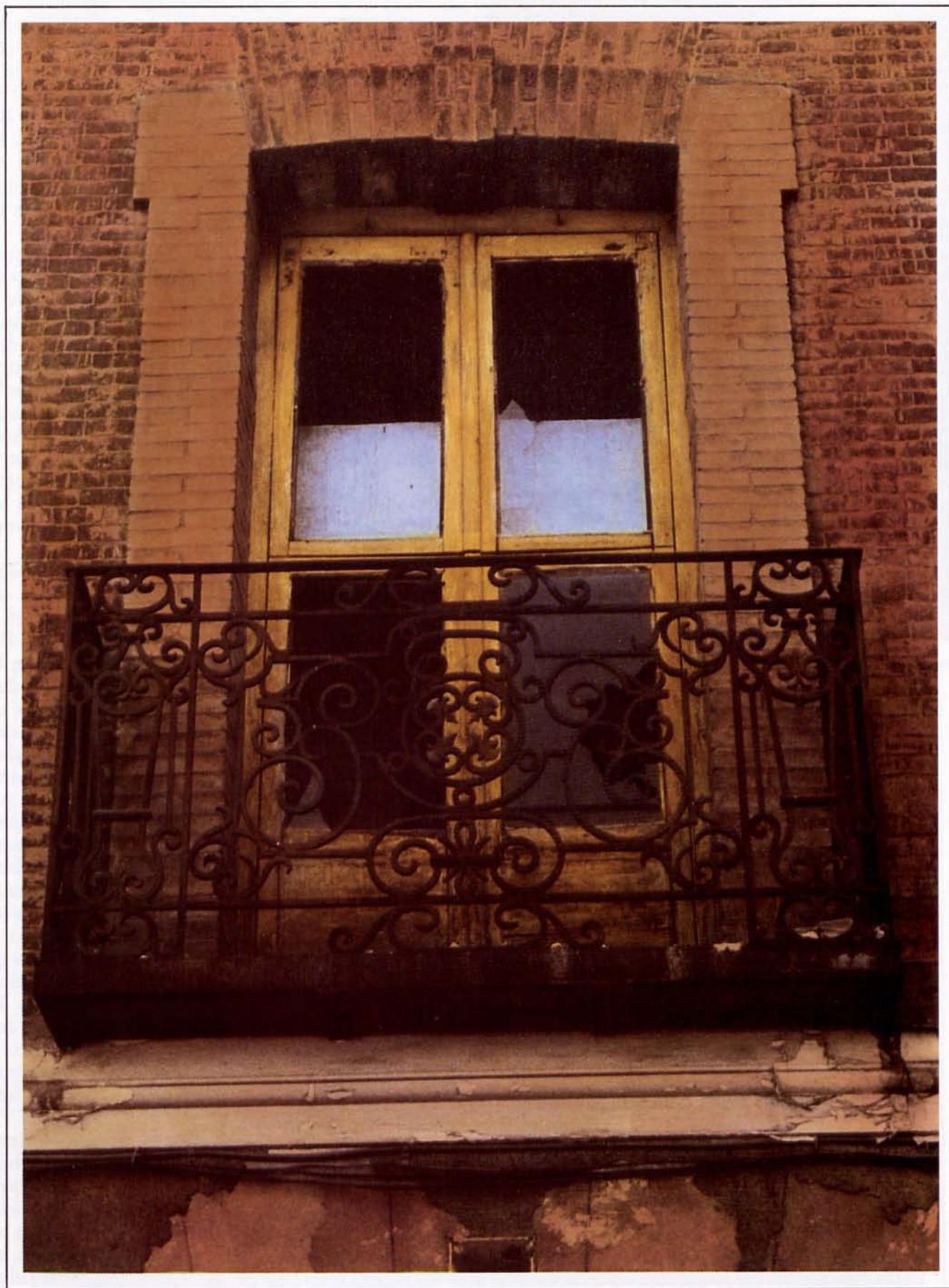
Balcón chapeado. Calle de San Marcos. (Foto n.º 10.)

conaje de hierro (tanto en Madrid como en el resto del país) va cayendo en desuso, siendo sustituido por otros elementos, como paneles de vidrio, lienzos aluminicos acerados e inclusive tubos huecos de metal en mala simulación de barrotes, que buscan ofrecer unas composiciones híbridas entre la celosía, la verja y el balconaje (10). La balconería tradicional hispana puede decirse que está entrando en su agonía.

Así pues, en un rápido recorrido por su historia y evolución estilística, hemos podido ver cómo el balcón ha sido en Madrid un elemento práctico y embellecedor de primera magnitud; cómo, durante los siglos XVII, XVIII, XIX y gran parte del XX, la producción de balconajes ha creado escuela, y su trabajo enmarcado dentro del arte de la forja ha tenido un cuidado especial. ¿Todavía podemos admirar «in situ» estas obras? Indudablemente, aunque, por desgracia, la conservación de los hierros (balconajes, barandales y grandes rejas) es materia un tanto descuidada en nuestro país. Veamos, no obstante, algunos ejemplos.

BALCONES DE LOS SIGLOS XVII y XVIII

Balcones y balconadas del siglo XVII los tenemos, en magnífico estado de conservación, en el Ayuntamiento, en la antigua Cárcel de Corte (hoy Ministerio de Asuntos Exteriores) y en la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor. Los tres edificios, como sobradamente sabemos, fueron trazados por Gómez de Mora (autor de los proyectos de los dos primeros y continuador de las obras del tercero), habiendo intervenido en su construcción otros muchos arquitectos. Cuál de ellos pudo ser el tracista de los balcones sería materia de investigación, pues tanto en los tres edificios puede haber dirigido sus montes el propio Gómez de Mora, como, en el caso del Ayuntamiento o las pueden haber concebido Villarreal, Hurtado o José del Olmo; en la antigua Cárcel de Corte, el arquitecto Cristóbal de Aguilera; o en la Casa de la Panadería alguno de los arquitectos que, tras el gran incendio de 1672, restauraron el inmueble (Juan de León, Marcos López,



Balcón de dibujo en rocalla. Calle de las Aguas. (Foto n.º 11.)



Balcón de dibujo en rocalla. Calle del Sacramento. (Foto n.º 12.)

Pedro Lázaro Goiti y Luis Román). Fuera quien fuese su proyectista en tal trío de edificios, siguen sus balcones la tipología prototípica del XVII, con barrotes abalaustrados y torneados, aire severo y límpida concepción, siendo, sin duda, realizada su ejecución en alguna de las forjas del barrio del Barquillo, al igual que debió suceder con los hierros de los vanos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo balcón principal es uno de los más claros ejemplos madrileños de la balconería —más tardía que la de los casos anteriores— de los siglos XVII y XVIII (fotos 1, 2 y 3).

También algunos inmuebles de vecindad —pocos— conservan balcones cuyos hierros debieron ser forjados en las fraguas de la «Chispería» a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Así, tenemos la larga serie de la calle de Toledo, en las casas del número 1 al 17 y del 2 al 14, conjunto de quince casas de vecindad construidas en la segunda mitad del XVII por los arquitectos Villarreal, Hurtado, Bodega y Felipe Sánchez y restauradas en el XVIII bajo la dirección de Teodoro Ardemans. De esta reforma proceden los balcones que todavía ostentan, con barrotes abalaustrados sencillos (en tipología del XVII), pero ya con redropié o franja baja en cinta de hierro plegado siguiendo aires estilísticos del XVIII (11) foto 4.

En modalidades más simples y populares también se conservan balaustres en los pocos inmuebles «de corredor» del XVIII que en la capital se mantienen en pie, como sucede en la casa número 30 de la Cava Baja (que en tiempos albergara la famosa Posada de San Pedro o Mesón del Segoviano), o en el número 79 de la actual calle de Mesón de Paredes, ya mucho más tardíos —de hacia 1790—, gran inmueble de varias casas «de corredor» dentro de la tipología de «corralas».

No obstante, las mejores obras de forja para balcones del siglo XVIII conservadas son las realizadas para el Palacio Real, trazadas por el maestro italiano Joseph Say, afincado en Madrid hasta 1740, y expresamente llamado para dar las trazas de los hierros de Palacio. Hacer este encargo a un italiano (cuando en nuestra capital existía una larga tradición en el trabajo de los balcones e, incluso, una importante escuela en el «barrio de la Chispería») no debe extrañarnos si pensamos que la rejería de ostentación del XVIII tiene su cuna primera en Italia (en Roma, Venecia, Génova, Milán y Turín, sedes de la gran aristocracia del momento), de donde pasará a Francia, lugar en que adquirirá carta de naturaleza al convertirse en imprescindible elemento de los numerosos jardines y construcciones palaciegas de los reinados de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, hasta el extremo de que luego, aun siendo sus creaciones italianas de origen, tendieron a atribuirse a los maestros franceses (12). Esta es, pues, la razón por la que un forjador italiano fue llamado a Madrid para dar las primeras montañas o proyectos para los balcones del Palacio Real e, incluso elegir el material, que provino de las ferrerías de Durango, encargado a Larrea, de Vitoria (13).

Cuando el italiano Say regresa a Italia en 1740, será



Balcones de dibujo en rocalla y voluta. Carrera de San Jerónimo. (Foto n.º 13.)



Balcón de dibujo en círculo. Calle de Columela. (Foto n.º 14.)



Balcón de dibujo en círculo. Calle de Bailén. (Foto n.º 15.)



Balcón de dibujo en círculo. Calle del Barquillo. (Foto n.º 16.)

el español José Nicolás de Flores quien continúe con estas obras, aunque pronto otro extranjero —ahora un francés, el maestro Juan Bautista Platón— tomará la dirección del trabajo y concluirá los balconajes que, por todo ello, terminan ostentando esa mezcla de aires itálicos, hispanos y galos únicos en todo Madrid (14).

BALCONES DEL SIGLO XIX

Ahora bien, es del pasado siglo de donde han llegado a nosotros muestras más numerosas de balconajes «in situ». Larguísima series de balcones de hierro, que se extendieron hasta bien entrado el siglo XX, se fabricaron en talleres y empresas también madrileños (fábrica de Bonaplata, Talleres de Miguel, Fundición Sanford, Casa Jareño, Fundición Safón, Empresa Prat, Empresa de los Hermanos Cereceda, Talleres de Gabriel Padrós) (15) y fueron trazados por arquitectos tan prestigiosos como Rodríguez Ayuso, Urioste, Francisco de Cubas, Repullés, Fernando Arbós, Enrique Fort y otros (16).

Muchos de tales balconajes se encuentran perfectamente documentados (tanto en su autoría como en su ejecución) como sucede, por poner algún ejemplo, con los concebidos por el Marqués de Cubas para las fincas números 3, 5 y 9 de la calle de Villalar (17), con los trazados por Repullés y Vargas para la casa número 18 de la calle de Santa Feliciana (18), o con los proyectados por José Marañón para el número 20 de la calle de Juan de Mena (19). Pero muchos otros —y no de menor valía— están indocumentados (de momento) y son perfectamente susceptibles de ser sometidos a una determinación estilística que nos permita agruparlos en tipologías y modalidades. Así, siguiendo pautas que ya trazamos en un breve estudio publicado en 1975 (20), podemos componer el siguiente cuadro:

DERIVACION RENACENTISTA	DERIVACION FRANCESA	DERIVACION POPULAR
Balcón de balaustre	Balcón de dibujo	Balcón tupido
a) Con redopie	a) En rocalla	
b) Sin redopie	b) En círculo	
Balcón chapeado	Balcón de ornamento	
Balcón laminado	Balcón romántico	



Balcón de ornamento. Calle del Pez. (Foto n.º 17.)



Balcón de ornamento. Calle de Espalter. (Foto n.º 18.)

Los balcones *de derivación estilística del Renacimiento* tienen como característica general la utilización constante de las formas abalaustradas (en vez de las barras cilíndricas o cuadrilladas comunes) que, según se combinen u organicen con otros elementos, pueden ofrecer el siguiente abanico de modalidades:

a) Balcón de balaustres con redropié, concebido a base de balaustres muy torneados (generalmente sin macollas ni follajes) y redropié, faja inferior, en cinta de hierro plegado, que puede componer bien greca clásica (foto 5), bien motivos ornamentales simétricos a base de volutas, formas geométricas o apuntados efectos florales (fotos 6, 7 y 8). La función del redropié no sólo es decorativa, sino que también servía para cumplir con ciertas Ordenanzas Municipales, que prescribían el uso de elementos en las partes bajas de los balcones para evitar la caída a la calle de tiestos y macetas.

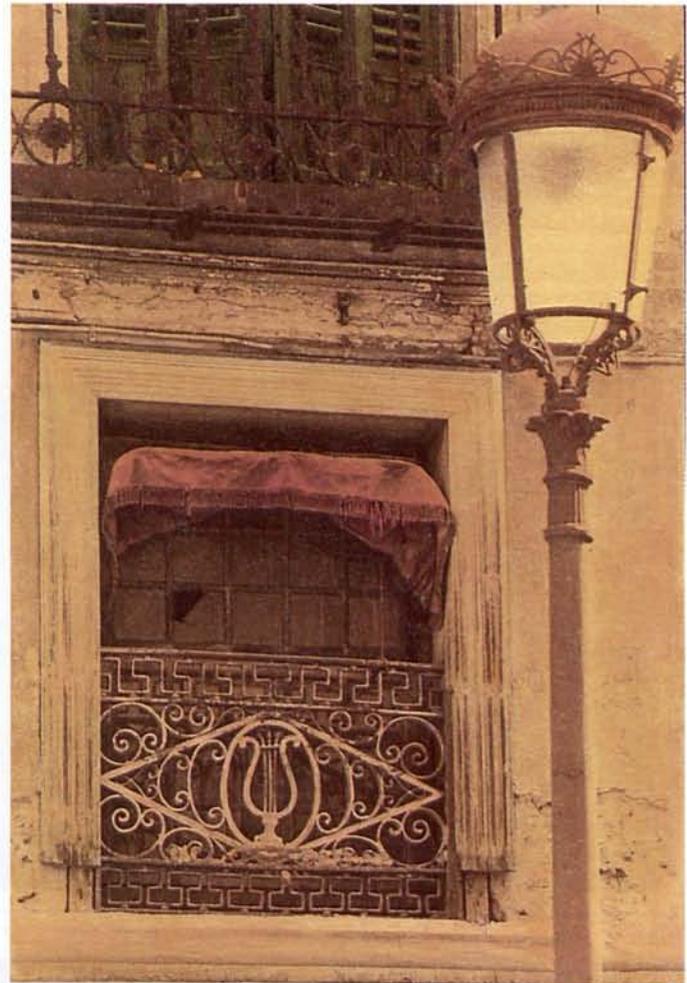
b) Balcón de balaustres sin redropie. Propio de inmuebles más modestos, y que consiste simplemente en barras cilíndricas ligeramente abalaustradas (o abalaustradas tan sólo las de los extremos), presentando como única ornamentación una serie de anillas o arandelas a lo largo de las barras. Carentes de redropié o faja inferior no se adecuaban a las Ordenanzas Municipales antes citadas, estando, por ello, prohibido que en tales balcones pudiese colocarse maceta alguna (foto 9).

c) El balcón chapeado, mucho más decorativo que los anteriores, es aquel que presenta más aparatosos balaustres (menos torneados y con mayor número de estrangulamientos en sus diámetros), alternando con chapas de hierro recortado (simples o dobles) que muestran formas renacentistas siempre simétricas (mascarones, monstruos, sirenas). Las propias bases de los balaustres y los mismos motivos inferiores de las chapas conforman su redropié (foto 10). Será modelo propio de balconadas corridas, generalmente ubicadas en el primer piso del inmueble.

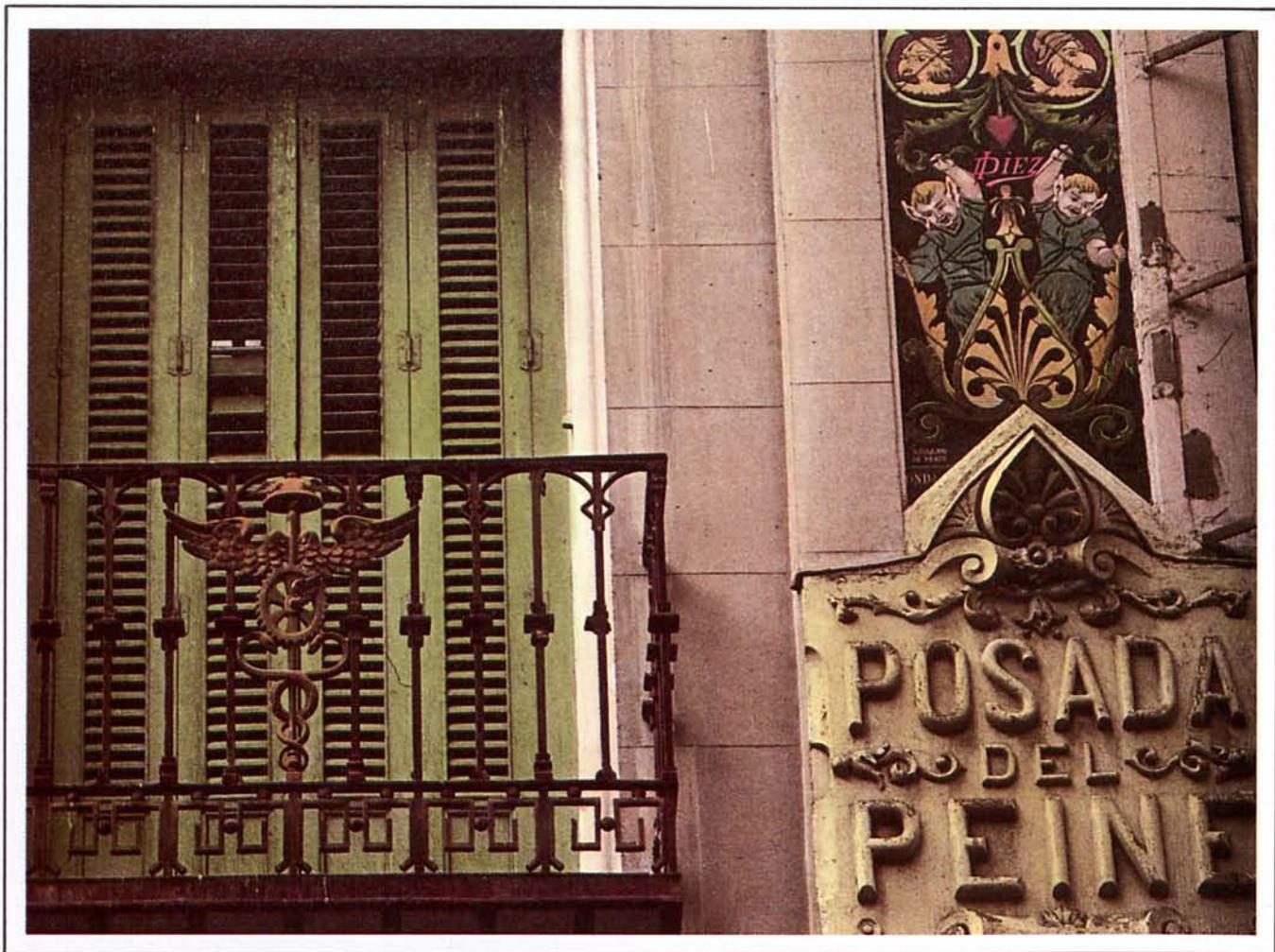
d) Finalmente, por lo que a modalidades de balcones de derivación renacentista se refiere, tenemos el balcón laminado, cuyos barrotes están sustituidos por láminas que simulan formas abalaustradas. Es modelo que, en obra inferior, pretende imitar las tipologías anteriores, pero trocando la buena ejecución de los balaustres macizos por dichas láminas de hierro, sólo trabajadas al exterior.

El segundo estilo de los balcones madrileños de la pasada centuria, el que hemos denominado *de derivación estilística francesa*, es el más pródigamente realizado en nuestras casas de vecindad del siglo XIX. Su característica general es el empleo de la cinta de hierro plegado, de barras cuadrilladas y de chapas recortadas de carácter decorativo. Y, según sus combinaciones, puede dar origen a las siguientes modalidades:

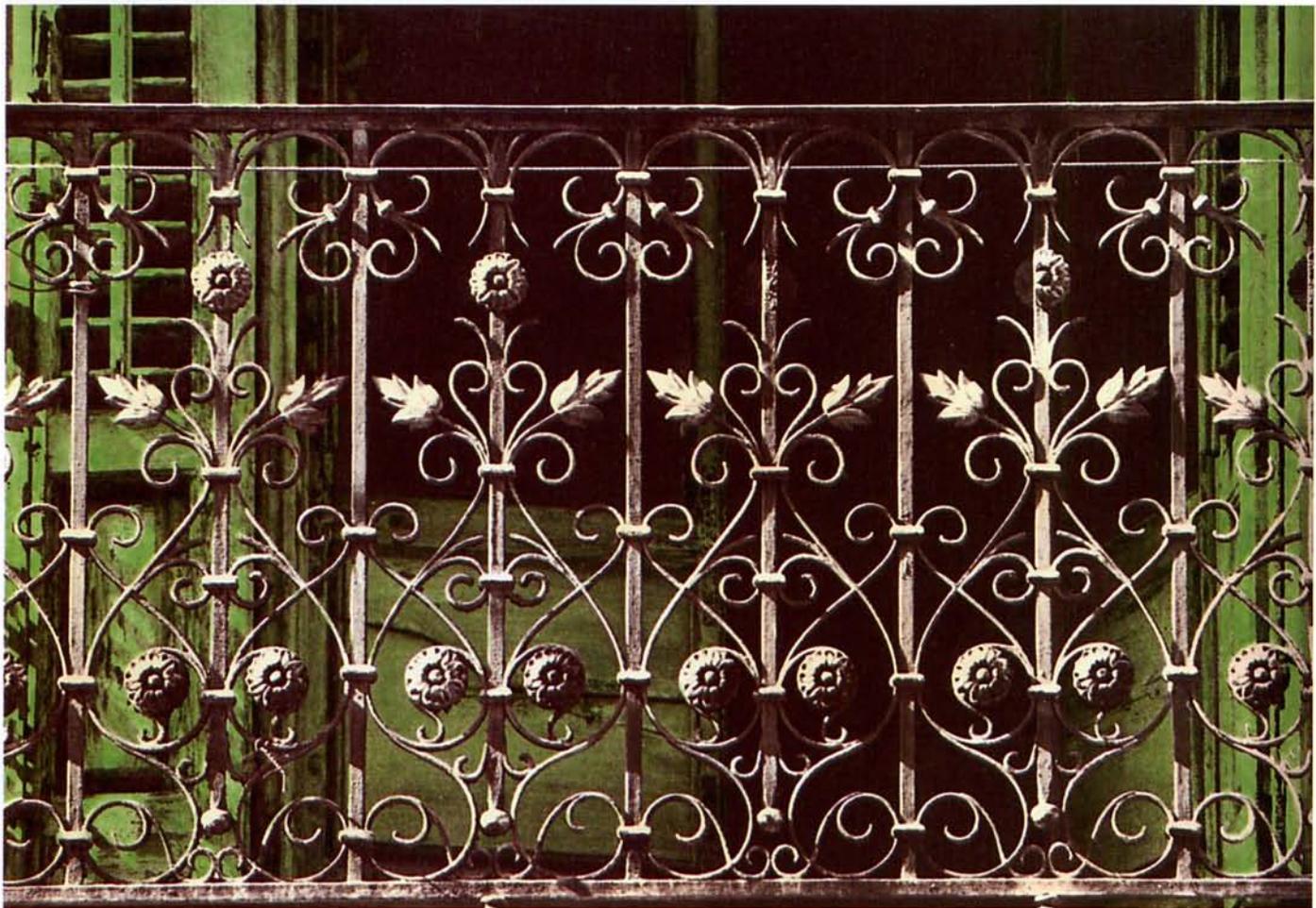
a) Balcón de dibujo en rocalla. Exclusivamente a base de cinta de hierro plegado que, con sus curvas y volutas, llega a componer algunas formas que pueden aproximarse a la de la rocalla rococó francesa (fo-



Balcón de ornamento alegórico. Plaza de la Opera. (Foto n.º 19.)



Balcón de ornamento alegórico. Calle de Postas. (Foto n.º 20.)



Balcón tupido. Calle del Almirante. (Foto n.º 22.)

tos 11, 12 y 13). Sus redopiés quedan conformados por los dibujos de tales cintas.

b) Balcón de dibujo en círculo. Con la característica cinta de hierro plegado (como todos los modelos de derivación francesa), pero con la adición de barras cuadrilladas (para la organización de espacios) y, frecuentemente, de breves chapas de motivos florales (de efecto decorativo). En vez de rocallas y volutas, sus cintas repiten la forma del círculo con elementos vegetales o simétricos inscritos en él (fotos 14 y 15). En ocasiones, este modelo puede también incluir algunos pequeños balaustres y barrotes cilíndricos con arandelas (foto 16).

c) El balcón de ornamento, por su parte, es, de todas las modalidades de derivación francesa, el más suntuoso, siendo el empleado en palacetes, mansiones y casas de vecindad de la alta burguesía madrileña. Utiliza con profusión la cinta de hierro plegado y, sobre todo, la chapa recortada. La primera, frecuentemente retorcida para mayor decorativismo; la segunda, componiendo abundantes guirnaldas, coronas y motivos florales (fotos 17 y 18). Al igual que el balcón chapeado de derivación renacentista (de balaustres y chapas), el ornamental de derivación francesa (de cintas y chapas) es muy propio de balconadas corridas ubicadas en la primera planta del edificio, así como en barandillas y barandales de terrazas sobre jardines.

Ahora bien, el modelo de balcón de ornamento puede presentar otra variante siempre dentro del empleo constante de la cinta y la chapa, la del pequeño balcón —el «balconcillo» en terminología férrica— que presenta en su centro un motivo concreto y, generalmente, alude a la actividad que se realiza en el interior del inmueble o en sus proximidades; motivo que puede ser un instrumento musical si la casa alberga, por ejemplo, una tienda de partituras de música o se encuentra enclavada en una zona del Madrid-musical (foto 19), o motivo que, incluso puede ser el clásico caduceo de Mercurio (y con la rueda del Comercio incorporada), si el «balconcillo» se ubica en edificio o en zona específicamente comercial madrileña (foto 20).

d) Y, finalmente, la derivación francesa nos ofrece un último tipo de balcón: el romántico, que, utilizando las características chapas recortadas y las prototípicas cintas de hierro plegado de los modelos anteriores, estructura unas formas especiales que, por lo general, consisten en pequeños adelantamientos de la estructura del balcón para permitir a una persona (o dos a lo sumo) avanzar más sobre el panorama de la calle (foto de portada n.º 21.)

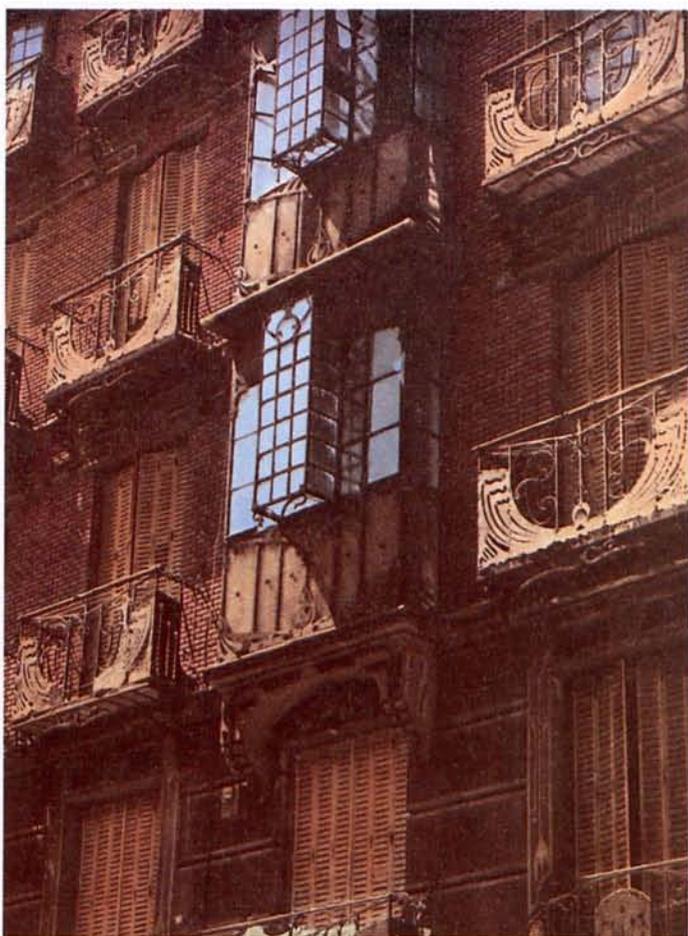
Finalmente, un tercer estilo de las balconadas madrileñas de la pasada centuria es el que hemos denominado *de derivación popular*, pues viene a ser una refundición del balcón de estilo renacentista y del de estilo francés, es decir, un balconaje donde el balaustre, la cinta de hierro, las barras cuadrilladas, los barrotes cilíndricos de anillas y las chapas recortadas se mezclan en composiciones que buscan —sin centrarse en un estilo concreto— un buen efecto decorativo en las fachadas y, al mismo tiempo, una gran fortaleza y se-



Balcón modernista. Palacio Longoria. Calle de Fernando VI. (Foto n.º 23.)



Balcón modernista. Plaza de Matute. (Foto n.º 24.)



Balcón modernista. Calle de la Amnistía. (Foto n.º 25.)



Mirador. Calle de Espalter. (Foto n.º 26.)

guridad prácticas, lo que se logra mediante la conformación de lienzos sumamente tupidos a base de barras verticales cuadrilladas o balaustres torneados y profusión de volutas en cinta de hierro, cerrando aun más los espacios con motivos florales en chapas recortadas. Es el balcón que, desde 1975, venimos denominando balcón tupido (foto 22).

BALCONES DEL SIGLO XX

Las tipologías y estilos pautados en el XIX tienen larga pervivencia hasta bien entrado nuestro siglo. Aquel «revival» de balconajes de derivación estilística renacentista, de derivación estética francesa e, incluso, el balcón tupido popular se continúan ejecutando durante todo el primer tercio del siglo en Madrid. Ahora bien, como hemos dicho al tratar de la historia y de la evolución del balcón madrileño, el arte de la metalistería se encontraba en la España de los primeros años del XX influido por el movimiento modernista, lo cual, forzosamente, habría de reflejarse en el trabajo del balconaje. El balcón modernista, pues, abre la marcha —en cuanto a nuevos estilos se refiere— en algunos edificios madrileños del presente siglo. Pero el Modernismo en nuestra capital no tuvo gran arraigo, y la gran rejería catalana de esos momentos y dentro de tal estilo tan sólo se reflejó tímidamente en algunos balconajes de palacetes y, sobre todo, de casas particulares. El máximo exponente de balcones modernistas en Madrid lo tenemos en el Palacio Longoria (hoy Sociedad General de Autores), trazados por el arquitecto José Grases (foto 23), y en algunos inmuebles de vecindad de la calle Atocha y el entorno de la plaza de la Opera (fotos 24 y 25). Unos balcones modernistas en «tono menor» podríamos decir, pues si bien en ellos se busca un lenguaje de lo ondulante y de mundo vegetal en movimiento (notas del Modernismo en los trabajos metalisteros), parece pesar en ellos todavía demasiado la estética de la balconería de derivación francesa, tan arraigada en Madrid como hemos visto, y así sus cintas de hierro, más que lianas y caulículos vegetales en movimientos *serpentinatos*, parecen querer volver a componer las rocallas, los círculos, las volutas y las guirnaldas de aquel otro estilo de balcón que —recordémoslo— sigue realizándose en Madrid hasta bien entrado nuestro siglo contemporáneamente al modernista.

MIRADORES

No podemos cerrar esta breve reseña sobre los balcones de Madrid sin hacer, al menos, un referencia a los magníficos miradores que, en hierro y cristal, todavía se conservan con cierta profusión en nuestra ciudad. Obras de construcción en hierro con el aditamento del vidrio que, en la actualidad, tanta atención merecen en el resto de Europa, y que, en España, parecen por completo olvidadas, y, desde luego, por desgracia, prácticamente abandonadas en cuanto a su conservación y mantenimiento.

La mayoría de los miradores madrileños se encuentran en inmuebles con cronología aproximada entre mediados del XIX y finales del XX, es decir, a caballo entre ambos siglos. Muchos de los realizados en la segunda mitad del XIX deben proceder de la famosa Fábrica de Hierros de Bonaplata (a la que ya anteriormente nos hemos referido, que se encontraba, desde 1839, al final de la calle de Hortaleza) (21), de los prestigiosos Talleres de Tomás de Miguel (establecidos desde mediados del siglo pasado en la calle de la Reina) y de la Fundición de Hierros Sanford (erigida en 1846 en Recoletos) (22), y gran parte de los ejecutados en las primeras décadas de nuestro siglo debieron ser trazados en las empresas de Juan González y de Bernardo Asíns, también con casas centrales ubicadas en Madrid, y para las cuales trabajaron en proyectos y montes de miradores arquitectos y rejeros tan famosos como Prinetti, Dompedro, Callejo, Urioste, Farrés, Fort, Lema, Zapata, Latorre, Alvarez, Repullés y un largo etcétera que conformaría lista exhaustiva (23).

Sus estructuras siguen casi siempre las mismas pautas: un primer cuerpo concebido como balconada (con barras, balaustres, cintas de hierro y chapas recortadas); sobre él, el armazón de hierro que soporta los paneles de vidrio (generalmente en rectángulos verticalmente ubicados), y, rematando la obra, el techado «baldaquino» del mirador, que suele sustentar chapas decorativas que descienden cual pequeñas cortinas, festones o grecas (fotos 26, 27 y 28).

Y terminamos: con nuestras palabras y nuestras fotos hemos intentado dar un toque de atención sobre un aspecto madrileño sumamente característico y, al mismo tiempo, también sumamente abandonado y poco destacado dentro del campo de las creaciones artísticas de nuestra ciudad. Homenaje y recuerdo, pues, a nuestros balcones, a nuestras balconadas, a nuestros miradores...



Mirador. Calle del Almirante. (Foto n.º 27.)



Mirador. Calle del Prado. (Foto n.º 28.)

(1) Sobre el «barrio de la Chispería» y su actividad artística, Vid. OLAGUER-FELÍU, F.: «Conventos del siglo XVII del antiguo Barrio del Barquillo». *Anales Instituto Estudios Madrileños*, tomo XVI, 1979. OLAGUER-FELÍU, F.: «Los talleres cerrajeros del Madrid barroco. Un capítulo olvidado del arte: las fraguas de la Chispería». *Comercio e Industria*, n.º 29, Madrid, 1982. OLAGUER-FELÍU, F.: «El antiguo barrio del Barquillo: tradición en el trabajo del hierro». *Establecimientos tradicionales madrileños*, tomo IV. Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Madrid, 1984.

(2) Para la evolución de los estilos rejeros hispanos, Vid. OLAGUER-FELÍU, F.: «Hierro. Rejería», capítulo I de la obra *Historia de las artes industriales y aplicadas en España*. Madrid, 1982.

(3) Vid. al respecto PLAZA SANTIAGO, F. J.: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, págs. 81-85. Valladolid, 1975.

(4) Más datos sobre estos talleres del XVII y del XVIII madrileño en OLAGUER-FELÍU, F.: «Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (I parte)». *Anales Instituto Estudios Madrileños*, tomo XIX, 1982. OLAGUER-FELÍU, F.: «Rejería religiosa en la Archidiócesis de Madrid». *Cuadernos de Historia y Arte*, tomo III. Madrid, 1986.

(5) Archivo de la Secretaría del Corregimiento (Archivo de Villa), Legajo: 1-206-1.

(6) Archivo de la Secretaría del Corregimiento (Archivo de Villa), Legajo: 1-211-9.

(7) OLAGUER-FELÍU, F.: *La rejería industrial en el Madrid del pasado siglo*. Comercio e Industria. Madrid, junio de 1982.

(8) Más datos al respecto en OLAGUER-FELÍU, F.: «Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (II parte). El siglo XIX». *Anales Instituto Estudios Madrileños*, tomo XXII, 1985.

(9) Más datos en OLAGUER-FELÍU, F.: *Pautas para establecer un renacimiento de la rejería española en el siglo XIX*, II Congreso Español de Historia del Arte. Valladolid, 1978. Libro de Ponencias y Comunicaciones, tomo I, págs. 293-301.

(10) Vid. al respecto OLAGUER-FELÍU, F.: *Rejería Bancaria*. Comercio e Industria. Madrid, noviembre de 1984.

(11) Vid. TOVAR, V.; ARIAS, A., y OLAGUER-FELÍU, F.: *Edificios civiles madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1986.

(12) Más datos a este respecto OLAGUER-FELÍU, F.: *Las rejas de la Catedral de Toledo*, págs. 243 y ss. Toledo, 1980.

(13) Más datos en PLAZA SEBASTIÁN, F. J.: *Op. cit.*, págs. 81/85.

(14) Sobre las forjas del Palacio Real de Madrid, OLAGUER-FELÍU, F.: *Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (I Parte)*, *Op. cit.*

(15) Vid. al respecto PITARCH, A. J., y DALMASES, N.: *Arte e Industria en España*. Barcelona, 1982.

(16) OLAGUER-FELÍU, F.: *Notas para una historia de la rejería arquitectónica madrileña (II Parte)*. *El siglo XIX*, *Op. cit.*

(17) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (Archivo de Villa), Legajos: 5-467-64, 6-440-2 y 6-440-3.

(18) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (Archivo de Villa), Legajo: 5-445-34.

(19) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (Archivo de Villa), Legajo: 7-310-21.

(20) OLAGUER-FELÍU, F.: «Determinación estilística y tipológica de los balcones madrileños del siglo XIX». *Anales Instituto Estudios Madrileños*, tomo XI, 1975.

(21) Algunos datos al respecto nos proporciona MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus provincias de ultramar*. Ed. facsimilar de la de 1848, pág. 455. Madrid, 1981.

(22) Vid. OLAGUER-FELÍU, F.: *El antiguo barrio del Barquillo...*, *op. cit.*, págs. 216 y ss.

(23) Vid. OLAGUER-FELÍU, F.: *Pautas para establecer un renacimiento de la rejería española...*, *op. cit.*, pág. 297.



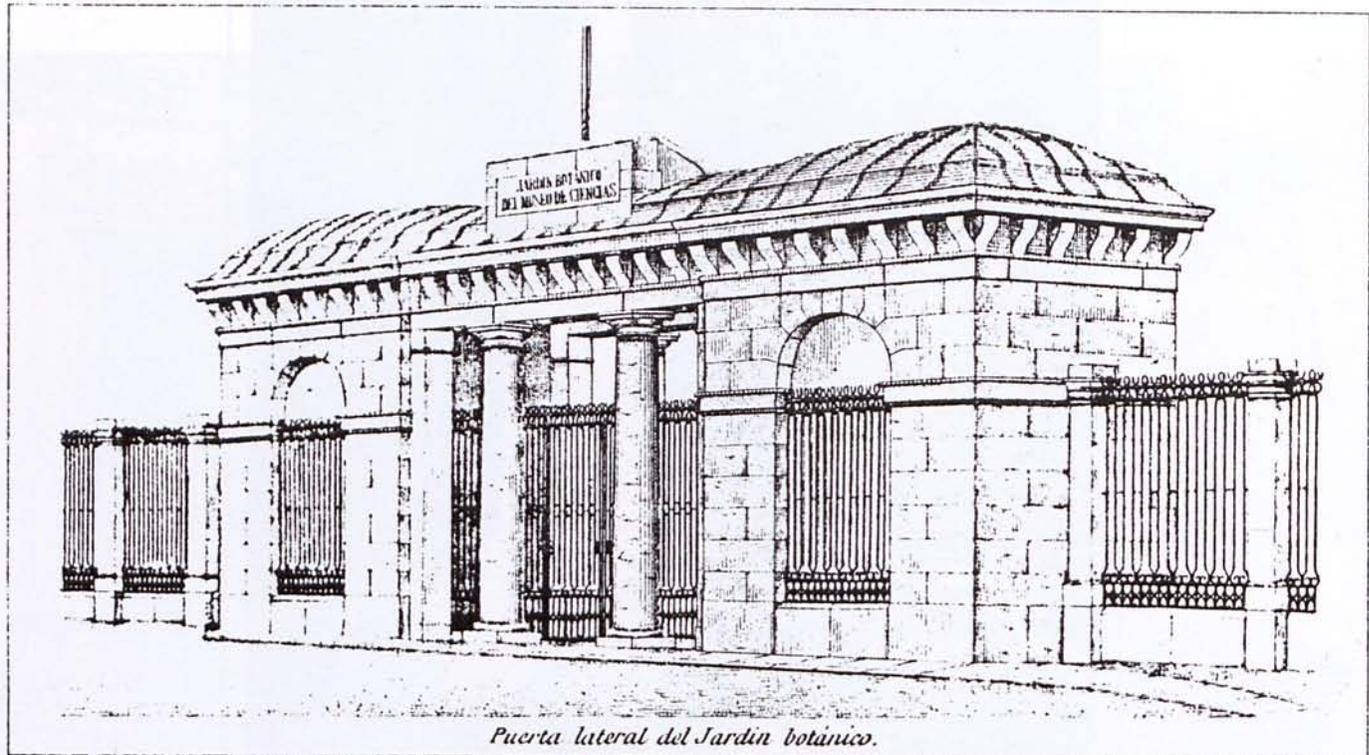
JUAN DE VILLANUEVA Y EL JARDIN BOTANICO DEL PRADO

Por
Ramón GUERRA DE LA VEGA

EL PRADO DE SAN JERONIMO: DE PASEO GALANTE A ESCENARIO CIENTIFICO

El eje urbanístico del Prado, que discurría de norte a sur, desde la Puerta de Recoletos hasta la de Atocha, había sido utilizado desde el siglo XVII como el paseo más importante de Madrid, por ser el único que con cierta holgura permitía el recorrido de carruajes y caballerías de la nobleza, que deseaba hacer ostentación de su poder y riqueza.

Con la nueva dinastía dieciochesca de los Borbones, el Prado se fue convirtiendo en una cuidada arteria de la ciudad, sobre todo a partir del proyecto de Ventura Rodríguez promovido por el Conde de Aranda y respaldado por Carlos III. Desde entonces, las fuentes de la diosa Cibele y del dios Neptuno han constituido la clave iconográfica de nuestra Villa y Corte.



Puerta lateral del Jardín botánico.

Rodríguez, 18

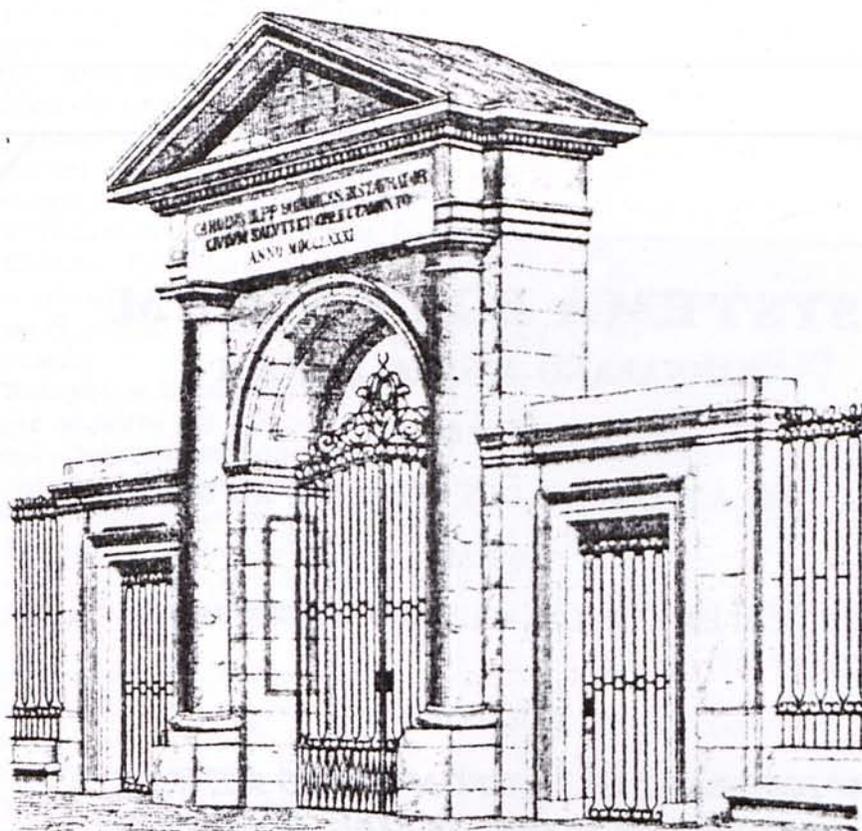
Lit. de M. Fernandez. P.º de S. Nicolas 7 y 9

El paseo recibió el elegante nombre de *Salón del Prado*, término que acentuaba el carácter elitista del proyecto. Aún predominaba el concepto de embellecimiento sobre el de la Enseñanza y Conocimiento de la Naturaleza, que tendrían su momento cumbre en la segunda época del reinado de Carlos III.

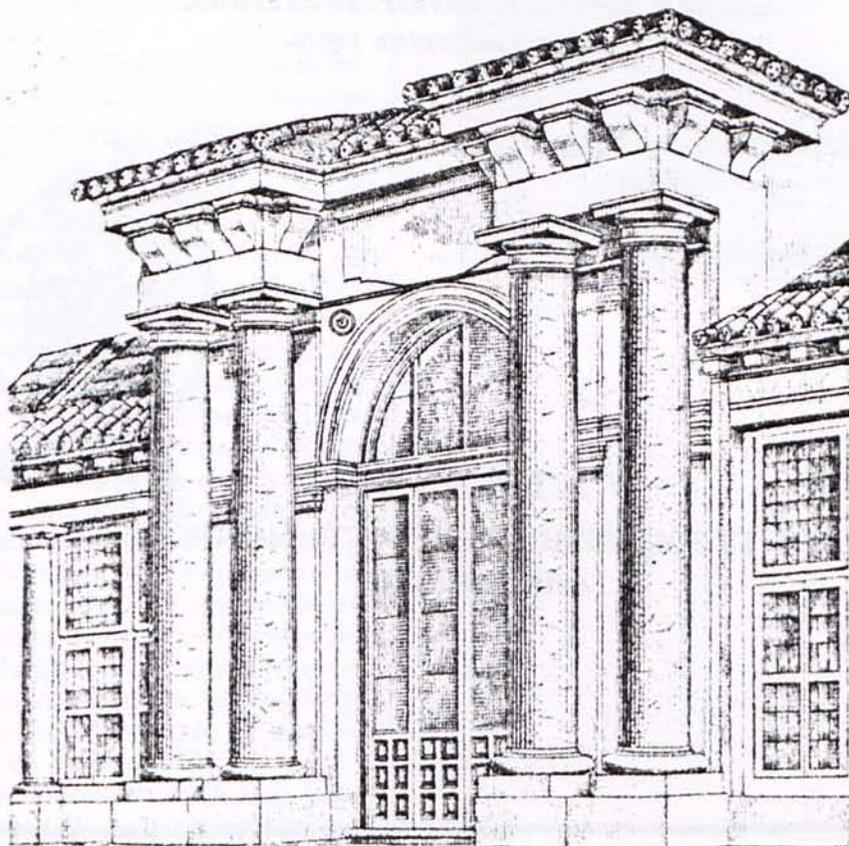
Mientras el proyecto de Ventura Rodríguez se llevaba a cabo, el monarca comprendió la necesidad de prolongar el tratamiento de este eje urbano desde Neptuno hasta la Puerta de Atocha. En esta zona se plantearían el Jardín Botánico, primero, y el Gabinete o Museo de Historia Natural, después.

En conjunto, el predominio de los árboles y las fuentes sería absoluto. Por primera vez disfrutaban los madrileños de un paseo limpio y bien diseñado, en donde la frescura del agua y la sombra de las acacias les permitían olvidar los sofocantes días del verano.

Ventura Rodríguez también proyectó un bello pórtico que no llegó a realizarse, aunque la idea fue retomada por Juan de Villanueva en su primer proyecto para el Museo del Prado. En esta zona se fue consolidando hasta finales del siglo XVIII lo que se ha dado en llamar la «colina de las Ciencias», que comprende, junto al citado Museo del Prado, que fue proyectado como Gabinete de Historia Natural, el Jardín Botánico y el Observatorio Astronómico. El conjunto no obedece a un plan premeditado, sino a sucesivas variaciones sobre la idea básica de una Academia de Ciencias, concepto que va tomando cuerpo desde que José de Carvajal y Lancaster, en el reinado de Fernando VI, traza el primer esquema hasta que el conde de Floridablanca, en tiempos de Carlos III, decide unir en un edificio los estudios de matemáticas, astronomía, física experimental, química, historia natural, mineralogía e hidráulica, así como un gabinete de maquinaria.



Puerta principal del Jardin botánico.



Puerta de la catedral y antiguos invernaderos.

G. Rodríguez, g.^o

Lit de M. Fernandez, P.^a de S. Nicolás 7 y 9.

SYSTEMA BOTANICUM

LINNAEANO-ANOMALISTICUM

SIVE

DE ANOMALIIS PLANTARUM

QUAE

IN SYSTEMATE LINNAEANO OBSERVANTUR

AUCTORE

VINCENTIO ALFONSO LORENTE

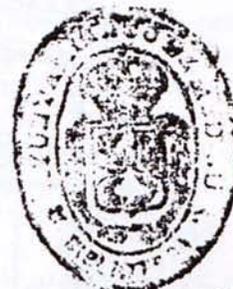
MED. DOCT. REGIOR. EXERCITUUM MEDICO IN VALENTINO

SCIENTIARUM LYCEO BOTANICES PROFES. REG.

ACADEM. BOTANICES MATRIT. ET CARTHAG.

IN REGNO VALENTINO SOCIO.

Ὁ ἄσπερ ἡ ἑρμείβη ἰδίως ἐστὶ τοῦ σίτου ἰόσημα, ἕτας φθόνας φιλικῶς ἐστὶ ἀπρό-
σημα Perianth.



Reg: 1958

VALENTIAE

IN TYPOGRAPHIA BENEDICTI MONFORT

ANNO MDCCXCIX.

Tan ambicioso proyecto se iba realizando con la improvisación como principal característica. Primero se trasladó el Jardín Botánico desde Migas Calientes —a orillas del Manzanares, junto al Camino Real de El Pardo—, a su nueva ubicación en el Prado Viejo de San Jerónimo, junto a la Puerta de Atocha, en unas tierras dedicadas hasta entonces a hortalizas y frutales. Más tarde, en 1785, se encargó a Villanueva el edificio para el Museo de Historia Natural, con la intención de albergar la Academia de Ciencias. Por último, y ya en tiempos de Carlos IV, se iniciaron las obras del Observatorio Astronómico en el cerrillo de San Blas, finalizado medio siglo más tarde.

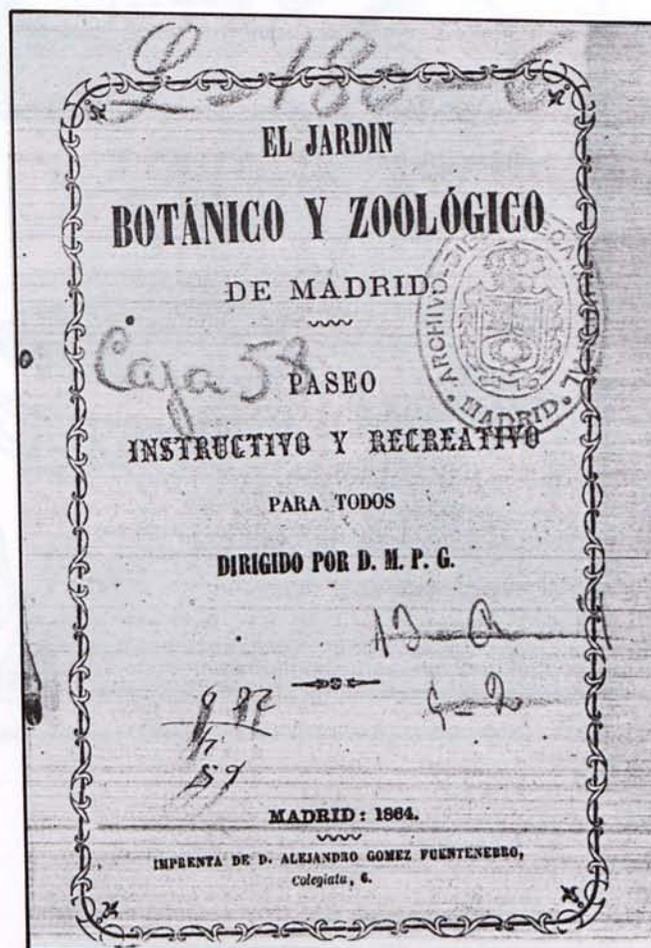
Junto al nuevo Jardín Botánico se hallaba el Hospital General de Atocha, que ampliaba sus espacios según el proyecto de Francesco Sabatini, pero que mantenía su actividad asistencial en la parte vieja, edificada por Felipe III. La proximidad entre el Jardín, con sus plantas medicinales, y el Hospital, con sus necesidades de botica, parecía satisfacer a Carlos III, que veía completarse gradualmente el complicado rompecabezas del Prado.

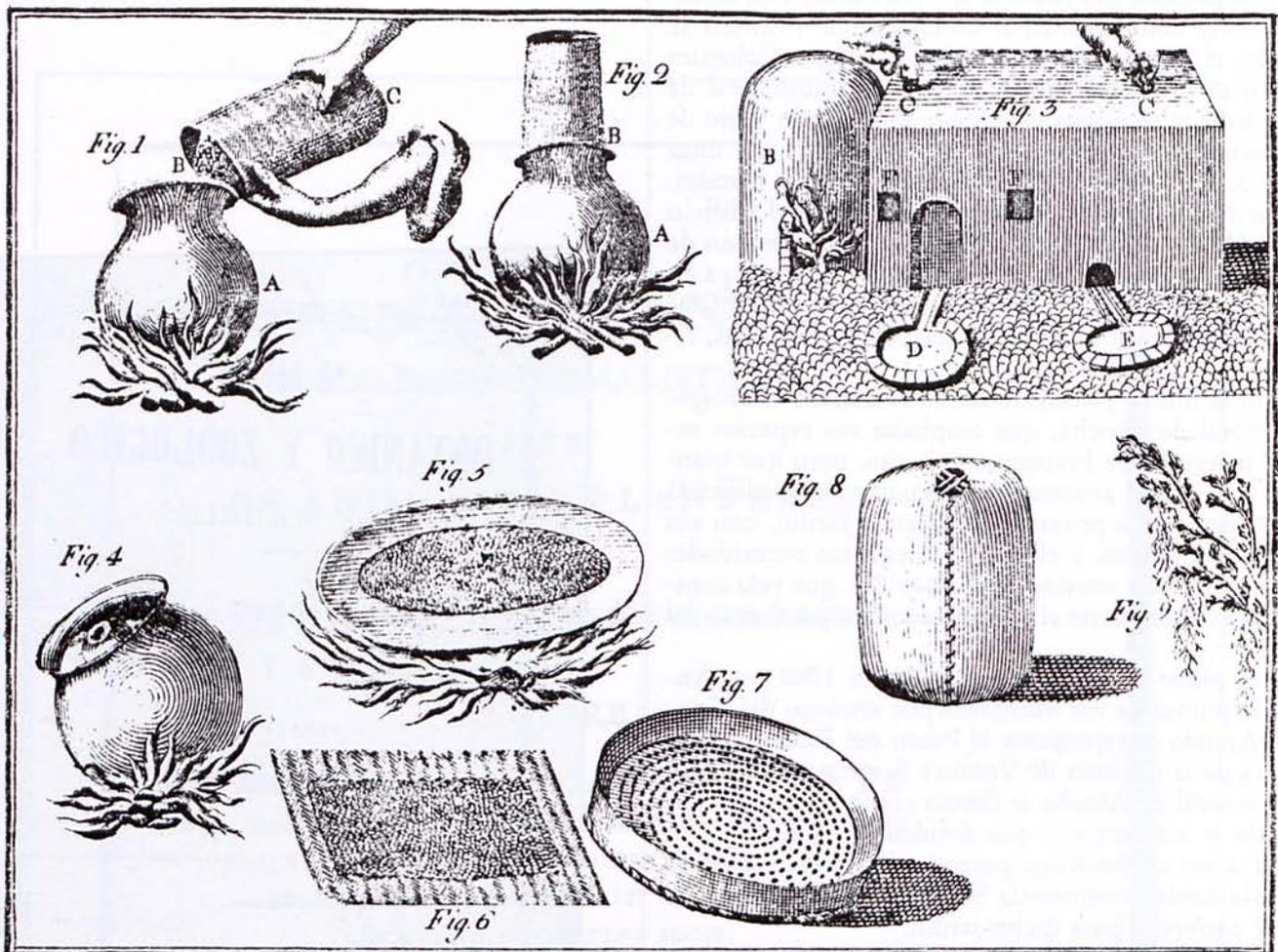
En el plano de Madrid levantado en 1769 por Antonio Espinosa de los Monteros por encargo del Conde de Aranda se representa el Paseo del Prado antes y después de la reforma de Ventura Rodríguez. El Hospital General de Atocha se dibuja como si estuviese finalizado y los caminos que dividen las huertas de lo que va a ser el Botánico parecen definir el contorno que más tarde confirmaría Sabatini, en 1775, con su primer proyecto para dicho jardín.

Recordemos que el Paseo del Prado no tenía fachadas, es decir, carecía de la imprescindible arquitectura que dignificase este eje urbano que se deseaba convertir en el paseo galante de Madrid. Por una parte, estaba el Palacio del Buen Retiro, un conjunto inconexo de patios grandes y pequeños, mandado construir por el Conde-Duque de Olivares para su rey, Felipe IV. Se encontraba algo alejado del Paseo del Prado y su visión, según se puede apreciar en los cuadros de la época conservados en el Museo Municipal, recordaba más unos caserones campesinos que un edificio cortesano. Frente al Buen Retiro, al otro lado del Paseo del Prado, tampoco existían fachadas de cuidada arquitectura, tan sólo tapias de palacios y conventos, que ocultaban de miradas indiscretas los patios y jardines interiores.

El enorme esfuerzo del Conde de Aranda para la creación del Salón del Prado se veía empequeñecido por esta carencia de un digno entorno arquitectónico. Para intentar una solución nació la idea del Jardín Botánico, en 1774, con el Marqués de Grimaldi en el poder, tras haber conseguido desplazar al volteriano Aranda de su cargo en la Corte, forzando su nombramiento como embajador en París en 1773.

Grimaldi y, más tarde, Floridablanca fueron conscientes de la necesidad de una buena arquitectura para el Prado. Juan de Villanueva era aún joven, pues contaba con treinta y cinco años, y se hallaba trabajando para el Príncipe de Asturias y los Infantes en El Escorial y Aranjuez. Francesco Sabatini era el Primer Ar-

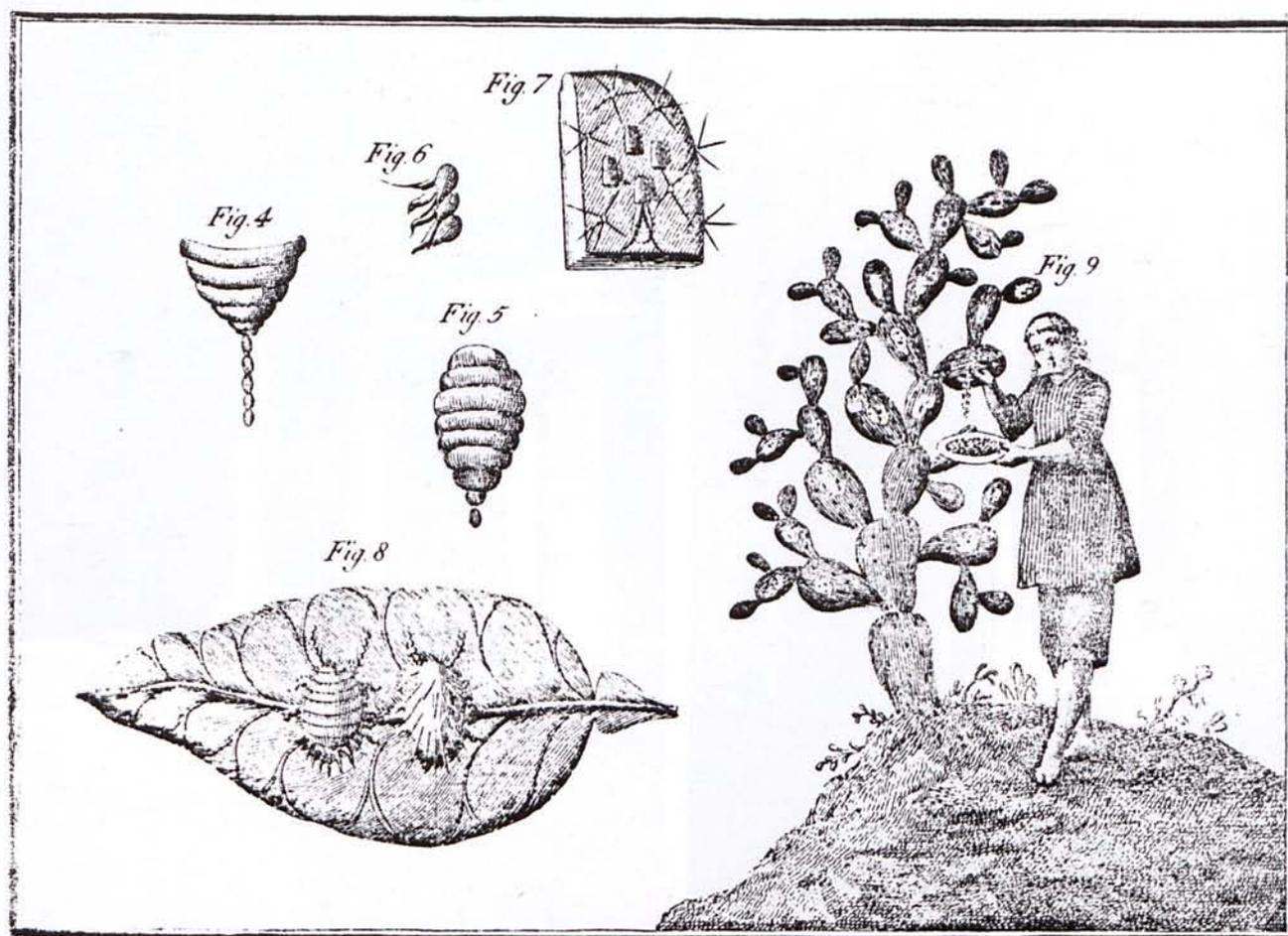




quitecto del Rey y controlaba absolutamente toda la actividad edilicia. La elección parecía evidente. El italiano recibió el encargo, en 1774, de trazar los primeros bocetos para el Jardín Botánico, con la pretensión, bastante confusa, de que incluyese laboratorios, espacios para la enseñanza y viviendas para los catedráticos.

Sabatini había nacido en Palermo en 1722, y tenía por tanto 54 años al recibir el encargo del Botánico. Se hallaba en su plenitud como arquitecto, aunque mostraba evidentes signos de haber llegado a un nivel nulo de creatividad, limitándose a repetir esquemas compositivos aprendidos en Nápoles de su maestro Luigi Vanvitelli. Demostraba, sin embargo, una incansable capacidad para atender las numerosas obras que en aquellos años tenía emprendidas la Corona y los trabajos particulares del Marqués de Grimaldi, como el palacio de la actual calle de Bailén.

La Puerta de Alcalá, proyectada en 1769, aún estaba en construcción y no se finalizaría hasta 1778. Seguían las interminables obras del Hospital General de Atocha y, desde 1772, las ampliaciones de los palacios de Aranjuez y El Pardo. En 1776 se iniciaba la construcción del citado palacio para el Marqués de Grimaldi y la fachada de San Francisco el Grande. Todo estaba a cargo de Sabatini. Parecía imposible que un solo arquitecto pudiese controlar tantas obras y de tal envergadura.



El nuevo encargo para el Jardín Botánico del Prado vino a sumarse a esta enorme cantidad de trabajo. Sabatini sabía encontrar el camino más corto en cada caso. Gustaba repetir esquemas geométricos conocidos, sin arriesgarse en nuevas alternativas. Tenía recursos suficientes para dar la apariencia adecuada a sus trazas, dentro de lo que podíamos llamar la escuela barroca napolitana.

Para el Botánico pensó inmediatamente en tres niveles. Así se salvaría la fuerte pendiente del terreno hacia el Paseo y se iniciaría la geometría del trazado, que se basaba en ir *in crescendo* hacia la parte superior, comenzando con sencillos caminos perpendiculares entre sí, para continuar en el piso medio con un laberíntico juego de diagonales, y finalizar en el piso alto, con su perímetro elipsoidal en el que se incluían parterres de elaborados arabescos, ante los que se alzaba el edificio de laboratorios y salas para la enseñanza.

El ancho del jardín se iría reduciendo desde la fachada al Paseo del Prado hacia atrás, aprovechando por una parte los caminos ya existentes en aquellas huertas antes de emprender el proyecto, y, por otra, buscando un efecto escenográfico de suficiente espectacularidad.

Sabatini recibió fuertes presiones por parte del duque de Losada, Sumillers de Corps encargado de la gestión del Jardín Botánico, para que se apresurase en entregarle planos y presupuestos. Ante todo se le solici-



taba definición del cerramiento de la fachada principal y de la Puerta Real que allí había de proyectarse.

Los personajes que actuaban en las misiones del Jardín Botánico tenían una jerarquía precisa que partía del Rey, seguía en el marqués de Grimaldi y más tarde en Floridablanca, para llegar al duque de Losada, que era quien debía responsabilizarse de la marcha de las obras.

Los fondos necesarios provenían del Tribunal del Protomedicato y los pagos eran controlados por el fiscal don José Pérez Caballero. Casimiro Gómez Ortega, profesor del jardín de Migas Calientes, era el encargado de proporcionar consejo en materia botánica y plantear las necesidades de las nuevas plantaciones.

Se iniciaron las explanaciones bajo la dirección del ingeniero militar Tadeo López, quien perfiló las tres terrazas propuestas por Sabatini. Los elevados costes de estos movimientos de tierras produjeron gran disgusto en el duque de Losada, que insistió ante el arquitecto siciliano para que fuesen suprimidos, sin conseguirlo. La fuerte personalidad de Sabatini fue prevaleciendo en todas las discusiones habidas durante los primeros años de trabajo. El cerramiento de la fachada principal se hizo con sus diseños, basados en continuar

las impostas de la Puerta Real, atribuida durante años por los historiadores, sin razón alguna, a Juan de Villanueva.

La Puerta Real, de gran parecido con la que Sabatini construyó en la Puerta de San Vicente, era el tema arquitectónico central de la fachada del Botánico. Venía a llenar el vacío monumental del Paseo del Prado que antes hemos estudiado. Una vez terminada, junto a los pilares y la verja del cerramiento, permitiría acometer los trabajos estrictamente jardineros, que se estaban postergando por la dificultad material de simultanearlos con los de construcción arquitectónica.

Los trazados interiores del jardín ideados por Sabatini no gustaban a nadie. Los botánicos encontraban excesivas sus complicaciones geométricas y fuera de lugar los arabescos de los parterres. Las necesidades clasificatorias no habían sido tenidas en cuenta. Ante tanta jardinería entendida como pura decoración, la nueva escuela de Botánica precisaba mostrar su desacuerdo.

El conde de Floridablanca tomó la decisión esperada por todos, incluso por Sabatini, de alejarle de las obras del Jardín Botánico con el pretexto de las múl-

tiples obligaciones que le exigían sus obras y la imposibilidad material de atenderlas. Juan de Villanueva, quien de forma lenta pero contundente había demostrado su gran precisión como arquitecto al servicio del Príncipe, fue llamado para sustituir al viejo maestro siciliano.

JUAN DE VILLANUEVA Y EL PROYECTO DEFINITIVO DEL JARDIN BOTANICO

En el verano de 1780 se produce el relevo de Villanueva en el antiguo puesto de Sabatini al frente de las obras del Botánico. Las terrazas se encontraban explanadas y el piso bajo había comenzado a dividirse en planteles rectangulares en número de 32, que Villanueva redujo a la mitad, cambiando en los que fue posible la forma rectangular por la cuadrada.

La Puerta Real, con su arco central rematado por elegante frontón y flanqueada por sendos huecos adintelados, se encontraba en fase de montaje, con las piedras ya conformadas según los despieces de Sabatini. A Villanueva sólo le quedaba la posibilidad de realizar su arquitectura en los pabellones del fondo, que debían cerrar la perspectiva de la calle mayor del Jardín en su ascensión hacia naciente.





Quedaba tan sólo un año para la fecha prevista de inauguración y aún estaban por definir elementos esenciales del jardín y construir los invernaderos necesarios. Villanueva debía también cumplir con las exigencias de los botánicos, que le reclamaban de forma sutil el acoplamiento entre los planteles y las nuevas teorías taxonómicas de Linneo.

No sería Casimiro Gómez Ortega sino su colega Palau, un sabio discreto de origen catalán, quien introduciría definitivamente en el ambiente científico de la Corte las nuevas clasificaciones de Linneo, con su publicación de 1778 titulada «Fundamentos botánicos de Linneo», continuada a partir de 1784 con la decisiva traducción del «Species plantarum».

Sería posiblemente Antonio Palau, desde su puesto de segundo catedrático de Mijas Calientes, quien creara el estado de opinión necesario para influir en la definitiva distribución de los planteles del Botánico del Prado.

Linneo había planteado una sencilla forma de clasificar las plantas que ganaba adeptos en toda Europa desde mediados del siglo XVIII. Bastaba con analizar el número y forma de agrupación de los estambres (elementos masculinos de la flor) para saber la *clase* de la planta. Una vez hecho esto, se procedía a contar los estigmas (elementos femeninos de la flor) y con este dato se conocía el *orden* de la planta. Por esta razón se co-



noció al método *linneano* como *sistema sexual*, ya que se centraba en este tema, incluyendo sensuales descripciones en sus libros científicos que provocaron una fuerte polémica en los ámbitos culturales europeos.

Linneo escribía en su «*Deliciae Naturae*» de 1772 tan sugerentes palabras como las que siguen: «... el reino vegetal es como el templo de la diosa Flora..., en donde una pequeña ericácea de flores rosas acoge a la candorosa princesa Andrómeda, desnuda, encantadora, encadenada a un escollo marino y amenazada por un terrible dragón...».

Algunos lectores de sus publicaciones se mostraban indignados con Linneo por las sugerentes metáforas que asociaban la flor con un escenario de amores entre maridos, eunucos, esposas y concubinas. A la flor de la *Caléndula* dedicaba el naturalista sueco las siguientes comparaciones: «... los lechos de las mujeres casadas ocupan el disco y los de las concubinas la periferia, siendo aquéllas estériles y éstas fértiles...».

Linneo convirtió la Botánica en la ciencia de moda entre la nobleza del siglo XVIII. Cualquier dama de buena familia podía permitirse el lujo de tener un profesor que la iniciase en las técnicas clasificatorias de Linneo, que parecían haber encontrado la clave del «orden natural».

Las 24 clases de plantas del sistema *linneano* necesitaban del mismo número de plántulas en el nuevo Jar-



dín Botánico. Villanueva se encontró con la gran ventaja de que su antecesor, Sabatini, había trabajado en su primer trazado con múltiplos de 8, y, por tanto, bastaban tres franjas de planteles para completar los 24 necesarios. Los 16 primeros pertenecían al piso bajo, y los ocho restantes a la primera mitad del piso medio.

Hasta entonces, las clasificaciones botánicas habían sido confusas, pues no habían encontrado una clave tan simple y eficaz como la de Linneo. Unas se basaban en la forma de las hojas o el tronco, otras, las más cercanas al naturalista sueco, como la del francés Tournefort, tenían en cuenta la forma de la flor, pero ninguna de ellas servía para crear una teoría general que englobase el reino vegetal y le impusiese una ordenación racional.

Linneo descubrió también la denominación *binaria*, es decir, de dos palabras, siendo la primera para describir el género y la segunda la especie. Hasta aquel momento, la nomenclatura de una planta podía llenar líneas y líneas como: *Convulvus foliis ovalis divisis basis truncatis...*, basándose en diversas apreciaciones sobre sus características más llamativas.

Esta nueva racionalidad de la ciencia aplicada a la Botánica tenía que influir en el nuevo jardín. Si Sabatini no había podido percibir este cambio y seguía di-

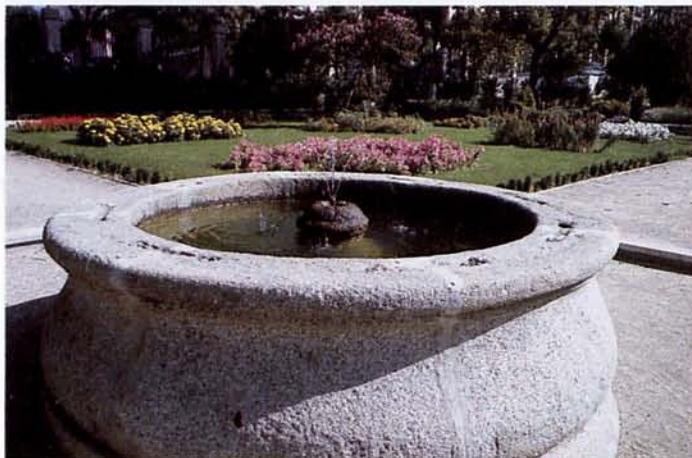


señando jardines con anquilosadas pautas ornamentales, Villanueva pertenecía a una nueva generación de arquitectos, a la vez románticos y racionales, atrevidos y clasicistas.

Juan de Villanueva acometió la división del resto del jardín con idéntica sobriedad y precisión. El piso medio se completaba con seis planteles para plantas medicinales, posteriormente utilizados para desarrollar la Escuela de Cavanilles. El piso alto se fragmentaba con un ritmo más apretado y se dedicaba a tiestos de flor y árboles frutales, protegidos por una valla de madera pintada de verde.

Cada cuadro de los pisos medios y bajo estaba centrado por una fuente, a su vez rodeada por ocho cepas de viña. El borde perimetral de dichos cuadros se formaba con seto de espliego, una fila de árboles y una alineación de rosales. En su interior se dibujaban combinaciones de rectas y curvas, concéntricas o cruzadas, que eran las líneas de referencia para la plantación de los ejemplares trasladados desde el viejo jardín de Migas Calientes.

En cuanto al tema del riego, dos estanques fueron emplazados en la parte más alta del Botánico, situados a ambos lados de la denominada Puerta del bosque, que comunicaba directamente con el Buen Retiro, y



que estaba prevista para las visitas privadas al recinto de Carlos III.

De estos canales partía la red de acequias que, por el tradicional sistema de gravedad heredado de nuestros antepasados árabes, regaba todos los planteles del jardín. La geometría sencilla ideada por Villanueva para el definitivo acabado de los cuadros, con su trama ortogonal referida a la *calle grande*, permitió una rápida consecución del trabajo de los fontaneros. Nuestro gran arquitecto había observado en Aranjuez durante sus largas estancias para atender las obras del Jardín del Príncipe, que la estructura de riego de sus famosas huertas, idéntica a la planteada para el Botánico de Madrid, consistía en una malla de líneas cruzadas, que pasaban por debajo de los caminos con tubería de barro cocido e incluso con la misma teja árabe, en posición invertida. Dicha malla, estrictamente necesaria en los jardines mediterráneos, que necesitan de abundante riego, había sido totalmente olvidada por Sabatini, que pensaba sin duda en el incómodo método de transportar el agua en carros que fuesen recorriendo paso a paso el jardín.

Juan de Villanueva, en su trascendental viaje a Granada, efectuado a su regreso de Roma, había entrado en contacto con la cultura árabe, dibujando edificaciones, jardines y detalles paisajísticos. De nuevo volvieron a encontrarse las dos caras del espíritu neoclásico: el *romanticismo* y el *método racional*. El carácter romántico crecía con la exaltación de lo *exótico*, y lo *oriental* era para los europeos del XVIII referencia básica en sus diseños de pabellones *pintorescos*. Recordemos que en 1775, fecha del inicio del Botánico del Prado, se publica el trascendental libro «Designs of chinese buildings», de William Chambers, el gran artífice de la arquitectura «chinesca», que tendría en el estanque del mismo nombre, diseñado por Villanueva para el Jardín del Príncipe de Aranjuez, su exponente cercano más característico.

Villanueva logra la difícil síntesis entre *forma y función*, al diseñar la cuadrícula del Botánico con el equilibrio perfecto entre las necesidades botánicas (clasificación de las plantas según las clases definidas por el método de Linneo), jardineras (realismo y abaratación de costes) y visuales (densificando la trama hacia el fondo del jardín para multiplicar los efectos de perspectiva).

Como en el conocido juego de las *muñecas rusas*, en que una figura contiene a otra, y así sucesivamente, el diseño del Botánico participa de esta referencia inconsciente al *cosmos*, a la representación geométrica del mundo en que vivimos. El conjunto del Botánico está formado por diversas partes que pasamos a describir de mayor a menor, reduciendo progresivamente nuestro objetivo hasta llegar a la planta individual, átomo básico del jardín.

El Botánico está inserto en el Paseo del Prado y forma parte de las intervenciones urbanas destinadas a embellecer este eje «ilustrado». Se relaciona íntimamente con el Gabinete de Historia Natural (Museo del Prado) y con el Observatorio Astronómico, que corona-

ba la silueta del conjunto, destruida actualmente por desafortunadas edificaciones.

El recinto del Botánico estaba dividido en dos. Por una parte, el denominado *cuerpo del jardín*, la parte principal, que es la que se conserva actualmente en su casi totalidad, y por otra, los terrenos de servicio que se situaban al mediodía hasta llegar al camino de Atocha, y servían para enriquecer la tierra con estiércol, plantar huertas experimentales y mantener una infraestructura de viveros.

Unas viejas casas incluidas en estos terrenos de servicio, a orillas del camino que conducía al convento de Atocha, servirían también para cobijar las clases de Botánica e incluso las viviendas de los profesores. La lamentable imprevisión de Sabatini en sus primeros proyectos para el Botánico, diseñando una zona muy reducida para los pabellones de enseñanza al fondo del eje principal del jardín, provocó esta asimetría entre el lugar donde se impartían las clases y la propia trama organizativa del Botánico.

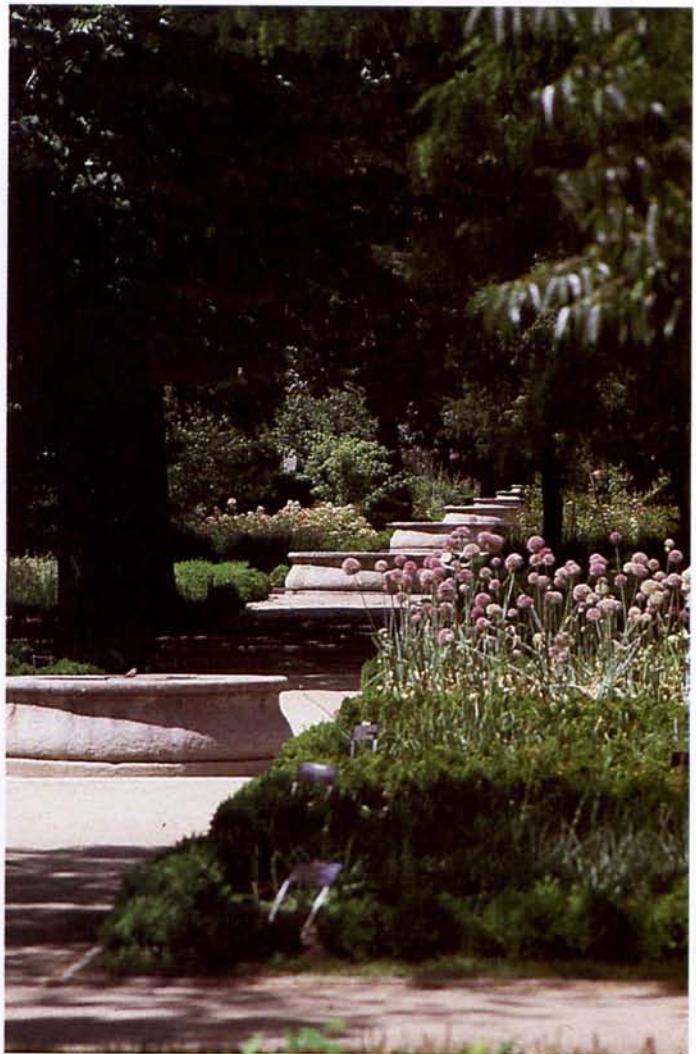
No pasaron muchos años hasta que Villanueva recibió el encargo de crear la llamada Catedral de Cavanilles, tras el arco de entrada a los Invernáculos de Poniente. Dicho espacio abovedado y con iluminación cenital, que aún se conserva, tiene estrecha relación con el proyecto de Museo que el arquitecto estaba llevando a la realidad en esas fechas. Terminaba el siglo y Carlos IV ocupaba el trono tras el fallecimiento en 1788 de su padre Carlos III.

Poco a poco se fueron añadiendo espacios cubiertos a la Catedral de Cavanilles para poder acoger los herbarios, la biblioteca y las salas de enseñanza. Esta acumulación de arquitecturas provocó la pérdida del carácter «vilanovino» del primitivo conjunto, restaurada recientemente, en 1981, por el arquitecto Antonio Fernández Alba.

En la zona del mediodía, donde los terrenos de servicio del Botánico lindaban con el Paseo de Atocha, se realizó en 1885 una segregación de terrenos para levantar el Ministerio de Fomento (actual Ministerio de Agricultura). Torpemente, demostrando una carencia absoluta de visión histórica, las autoridades habían destrozado la simetría del jardín. Un nuevo edificio de oficinas del año 1968, en el ángulo sur-este, vendría a acabar con la pureza de los trazados dieciochescos.

Regresemos al año 1781, fecha de la inauguración del Jardín Botánico por Carlos III, como atestigua la inscripción del friso de la Puerta Real. Las plantaciones estaban en marcha, comenzando a llegar remesas de Aranjuez, convertido en el Jardín de Aclimatación más cercano a Madrid de los ejemplares provenientes de las colonias americanas. La zona próxima al Paseo del Prado recibía casi todas las atenciones, pues era la más visible y representativa. Recordemos que la entrada al recinto estaba muy restringida, con unas reglas estrictas de etiqueta y comportamiento.

América era el continente inexplorado, cuyas riquezas naturales intentaron conquistar los españoles desde el Descubrimiento. La enorme cantidad de plantas desconocidas hasta entonces por los botánicos eu-





ropeos hacían extremadamente útiles los viajes científicos que los Borbones se encargaron de organizar desde Fernando VI a Carlos IV.

El Jardín de Migas Calientes, antecedente del Botánico del Prado, estuvo estrechamente relacionado con el viaje al Orinoco del más aventajado discípulo de Linneo, llamado Pedro Löffling, y con la expedición a Nueva Granada, dirigida por José Celestino Mutis, que produjo la más bella colección de láminas botánicas de la historia científica y artística de España.

El nuevo Jardín Botánico del Prado estuvo vinculado con la expedición a Perú y Chile de Ruiz y Pavón, con la colaboración del botánico francés Dombey. De todos estos viajes llegó a Madrid enorme cantidad de material científico que, unas veces para las colecciones del Museo de Historia Natural y otras para el recién creado Jardín, vino a contribuir al despegue cultural del último cuarto del siglo XVIII.

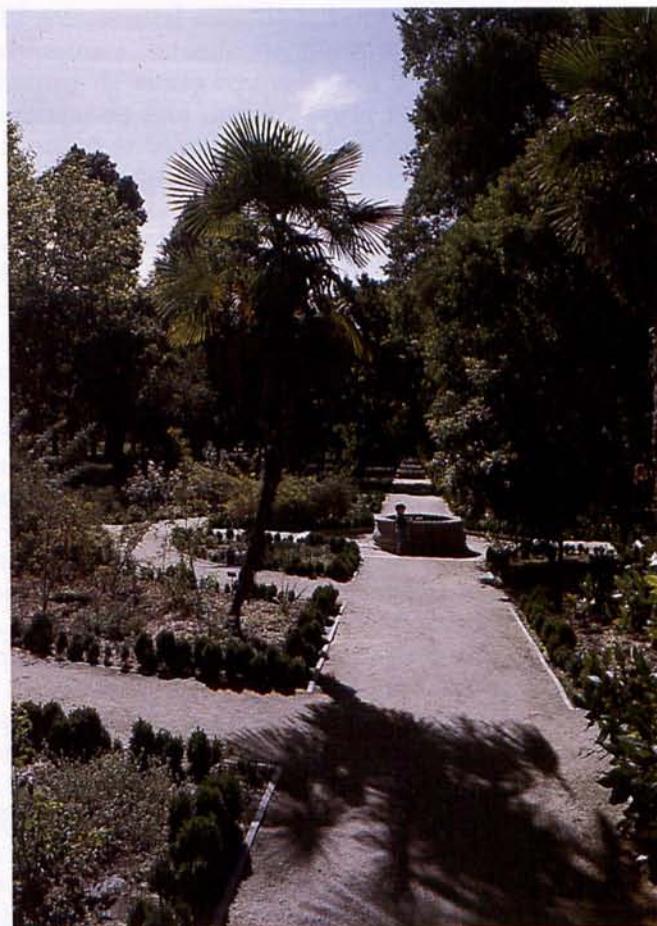
Nuevas flores provenientes de América fueron los nardos, las dalias, las orquídeas y el heliotropo. De Quito nos llegó el árbol de la canela, que en un principio pareció poder sustituir a la que los holandeses traían de Ceilán. De Perú llegó información exhaustiva del árbol de la quinina, que curaba la malaria. En sus altiplanicies se recogía la hierba *icho*, de excelentes resultados industriales, tanto en la fabricación de esteras y cordelería como en la fundición de cinabrio y extracción de mercurio. De Paraguay nos llegó la hierba mate. De Bolivia, la cocaína, de gran trascendencia en la Medicina. Los tintes de la industria textil se beneficiaron de la planta del añil y del rojo de las cochinillas. Numerosos pinos, alerces y cedros desconocidos en Europa llegaron a España para intentar su trasplante. El ébano del Perú, el palisandro, el palo del Brasil y el sándalo amarillo revolucionaron el mercado de maderas nobles. Diferentes aceites, gomas y resinas se introdujeron por vez primera en nuevos procesos industriales...

El Jardín Botánico de Madrid ejercía su doble labor de coordinador de los viajes expedicionarios y de receptor de las plantas vivas y los herbarios y dibujos. De ahí proviene la incalculable riqueza científica e histórica que aún se conserva en sus archivos.

El enorme horizonte americano forzó el cambio de carácter del Botánico madrileño. De un jardín de hierbas medicinales como era en el fondo el de Migas Calientes, pasó a ser un jardín experimental en el que era preciso una constante investigación sobre los nuevos ejemplares llegados de más allá del Atlántico.

Continuando con nuestro «zoom» de acercamiento a los detalles del Jardín, después de haber conocido sus implicaciones científicas con Europa y América, embarcamos en el análisis geométrico, arduo episodio del relato, aunque imprescindible por constituir la base de la Arquitectura.

Juan de Villanueva mantuvo los tres niveles de Sabatini paralelos al Prado. Creó 16 cuadros en el plano bajo y dos menos en el plano medio por causa del cierre oblicuo del perímetro. Dichos cuadros sólo eran accesibles desde los caminos secundarios, evitando así la





destrucción de las delicadas plantas por un exceso de curiosidad de los visitantes.

Existían dos jardines conceptuales en el interior del Botánico: el de los estudiosos (catedráticos y alumnos) y el de la nobleza galante que paseaba en un nuevo ambiente «culto» e «ilustrado». El de los especialistas era para recorrerlo despacio, permaneciendo largo tiempo en el interior de los cuadros, que eran recintos protegidos visualmente por las hileras de árboles y rosales que, junto a los setos de espliego, delimitaban cada plantel. El jardín que recreaba las tardes de la aristocracia era el de los caminos principales, separados por vallas de madera de las flores y los frutales, un jardín para visitar y presumir, pero no para el estudio detenido ni la contemplación.

Esta característica implantada por Villanueva, protegiendo de los visitantes extraños las plantas con extremado celo. Su origen se remonta a los jardines de Villa d'Este, en Tívoli, obra renacentista de Pirro Ligorio, que Villanueva había visitado con apasionamiento durante sus cinco años de estancia en Roma. En Villa d'Este son cuadrados laberínticos, con una sola entrada. En el Jardín Botánico de Madrid, cada cuadro tiene dos salidas, una hacia el norte y otra hacia mediodía. Villanueva no quería hacer literalmente un laberinto en cada plantel, sino crear un evocador juego histórico para iniciados.

El encuentro entre terrazas se solucionó con un muro de contención de sillería de granito, interrumpido por escaleras en los ejes de paso ascendentes. Se plantaron cipreses y se colocaron los pedestales de las estatuas, aunque éstas no fueron realizadas hasta el año 1865, casi un siglo después.

La terraza alta, contigua a los Pabellones de Invernáculos, estaba destinada a desaparecer como fue diseñada por Juan de Villanueva. Tan sólo nos quedan las dos fuentes estrelladas, a ambos lados del estanque de Linneo, creado en 1859, como centro de un nuevo replanteo de caminos curvos, en el gusto *isabelino*. Este piso alto había sido destinado a frutales y plantas de flor. Las más delicadas murieron en los primeros años y los frutales las siguieron al poco tiempo. El crudo clima madrileño, con sus bajas temperaturas invernales, no era muy adecuado para estas plantaciones.

Los Pabellones de Invernáculos se finalizaron a toda prisa en el corto período de un año para poder estar listos para la inauguración de 1781. Luego se fueron completando hasta 1786, según cuentan las crónicas de Colmeiro. La columnata de su fachada a poniente era de estilo dórico, apoyada toda ella en elevado pedestal. El arquitrabe era liso, sin fajas divisorias, decorando el friso en la puerta principal con los característicos elementos en ménsula para soportar el largo vuelo de la cornisa. Tras la columnata, un ventanal continuo, estructurado en madera, recibía los cálidos rayos solares del atardecer.

En un primer momento, el arco de entrada a los Invernáculos estaba totalmente abierto y tan sólo se cerró, al construirse, en 1794, la Cátedra de Cavanilles, sirviendo entonces como pórtico de recibimiento.



El arco central nace de la línea del entablamento de la columnata, estando flanqueado a cada lado por dos columnas de altura equivalente a la completa del arco. Comparando este diseño con la Puerta Real de Sabatini, ambas en el mismo eje de la *calle grande*, se aprecia la evolución de la arquitectura desde el barroquismo del siciliano hasta las nuevas *sintaxis* del autor del Museo del Prado.

Hasta 1789 no se terminaron, y sólo de forma provisional, las obras de la puerta de la Plaza de Murillo, frente al edificio del Museo. Fue preciso el acontecimiento de la jura del nuevo Príncipe de Asturias en el contiguo monasterio de San Jerónimo el Real para que dicha puerta recibiese el impulso definitivo. El 21 de septiembre de aquel mismo año Carlos IV, la reina María Luisa de Parma, los infantes y el futuro Fernando VII entraron al Jardín Botánico por esta puerta con doscientos niños portando hachas encendidas y formando un semicírculo que cerraba la Plaza de Murillo. Una vez dentro, la comitiva real celebró el acontecimiento en los Pabellones de Invernáculos, en donde se les sirvió una espléndida cena. Comenzaba una etapa prometedora para el Jardín, con Carlos IV en el trono y Juan de Villanueva encumbrado al más alto nivel académico y profesional.

La puerta de la Plaza de Murillo es una sabia mezcla de pabellón de vigilancia y de acceso al jardín. Dentro de un volumen único se plantean tres partes: la central para la entrada, con dos columnas dóricas y las la-



terales con sendas casillas para los guardas del jardín, iluminadas por arcos sin archivolta. El entablamento es idéntico al de la entrada principal del Pabellón de Invernáculos, con sus características ménsulas del friso, que van marcando el ritmo numérico: ocho para los laterales y doce para el espacio central. En éste, el intercolumnio está ensanchado en una relación cinco a tres con respecto a la distancia de las columnas a las pilstras. La imposta de nacimiento de los arcos, coincidente con la coronación de los pilares del cerramiento, es referencia obligada al conjunto diseñado por Sabatini, aunque parece un adorno innecesario en la sobria síntesis de Villanueva. Esta imposta no aparece en el decimonónico cuadro de José Pérez Gil que representa esta puerta, por lo que nos queda la duda de la autoría del arquitecto madrileño. Las columnas se apoyan en el pavimento sin pedestal, estando constituida la basa por el plinto y un toro separado del fuste por el característico filete. La verja de cierre es la continuación de la de hierro dulce, realizada en Tolosa por Pedro José de Muñoa y Francisco Arrivillaga, una de las joyas de la conjunción entre arte e industria de nuestro siglo XVIII.

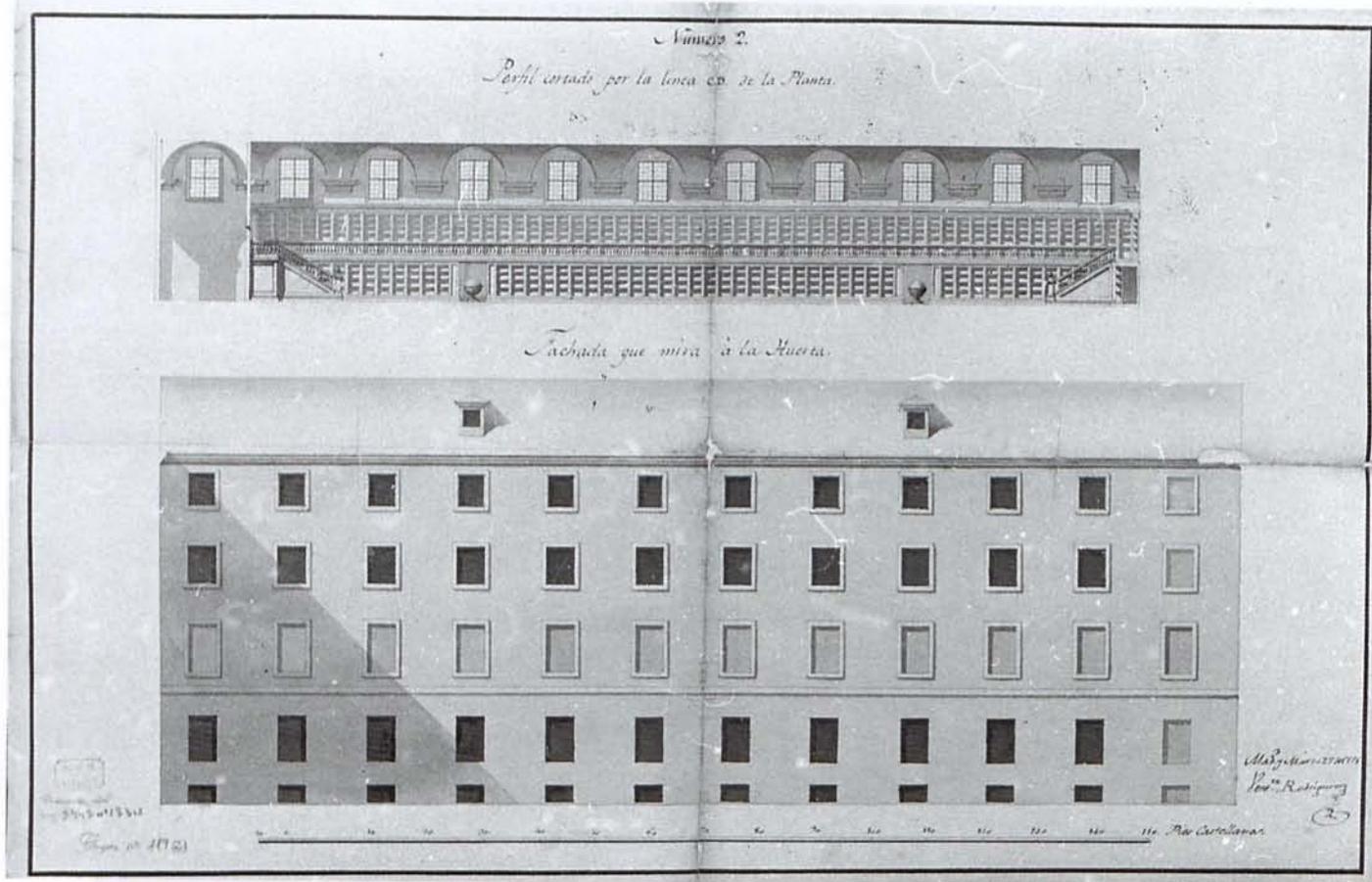
BIBLIOGRAFIA

- COLMEIRO, M.: *La Botánica y los botánicos de la península hispano-lusitana*. Rivadeneyra, imprenta y estereotipia. Madrid, 1858.
- ASSO, I. DE: «Discurso sobre los naturalistas españoles». En *Anales de Ciencias Naturales*, tomo IV, 1801.
- ROLDÁN Y GUERRERO, R.: *Doctor Casimiro Gómez Ortega*. XV Congreso Internacional de Historia de la Medicina. Madrid-Alcalá, 1956.
- PAZ GRAELLS, M. DE LA: *El Jardín Botánico de Madrid y Zoológico de Madrid. Paseo Recreativo e instructivo*. Madrid, 1864.
- ARIAS DIVITO, J. C.: *Las Expediciones Científicas españolas durante el siglo XVIII*. Ediciones de Cultura Hispánica. Madrid, 1968.
- CASTROVIEJO, S.: «Apuntes Botánicos». En el *Boletín del Real Jardín Botánico*. Madrid, 1981.
- ARCHIVO del Real Jardín Botánico. *Manuscritos*. Arm. III. A-25.
- JARDINES Clásicos Madrileños. Catálogo a la Exposición. Museo Municipal. Madrid, 1981.
- RUMEU DE ARMAS, A.: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Instituto de España. Valencia, 1980.
- LÖEFFLING, P.: «Observaciones de Historia Natural hechas en España y en América, traducidas del sueco según la edición de Carlos Linneo». *Memorandum de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 5 volúmenes, 1907.



LA BIBLIOTECA DE LOS REALES ESTUDIOS DE SAN ISIDRO DE MADRID

Por
Aurora MIGUEL ALONSO



Proyecto de Ventura Rodríguez para la Biblioteca de los Reales Estudios, 1775.

Institución de gran importancia en la vida cultural de Madrid del siglo XIX fue la Biblioteca de San Isidro. Fundada en 1770 para servir de complemento a las enseñanzas impartidas en los Reales Estudios, pronto adquirió vida propia gracias al interés y estímulo demostrados por Carlos III. Con el traslado a Madrid de la Universidad Complutense, se convierte en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad, conservando no obstante su local y denominación primitiva, hasta su asentamiento definitivo en la Ciudad Universitaria, en 1935.

En su estudio se pueden señalar cuatro períodos fundamentales:

1. 1623-1767. Los precedentes de esta Biblioteca fueron los fondos reunidos por los jesuitas en los centros que tenían establecidos en Madrid, especialmente los del Colegio Imperial. El período abarca desde la fecha de fundación del Colegio (1623) hasta la expulsión de los jesuitas (1767).

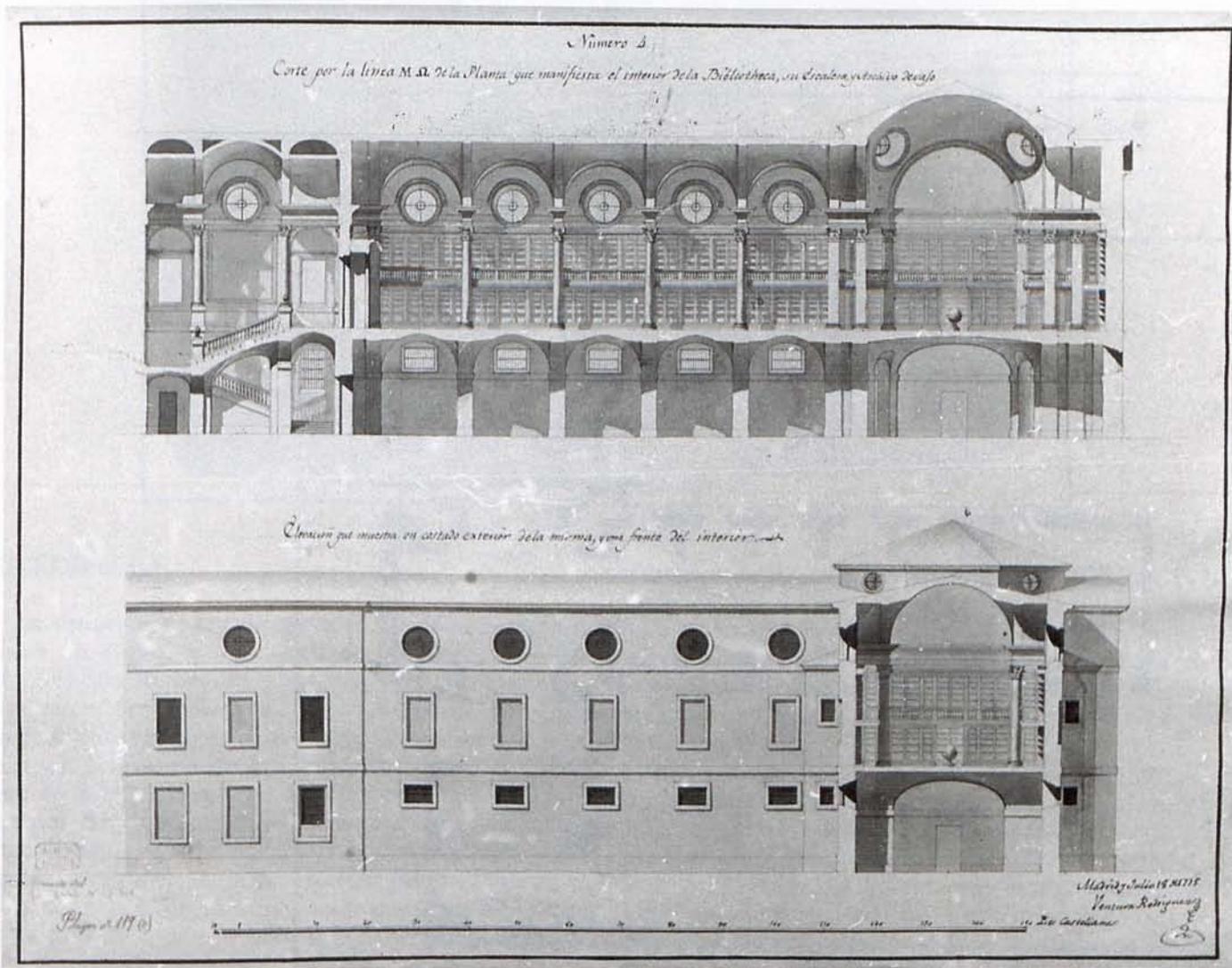
2. 1767-1785. Es el período de agrupación y organización de los fondos. Los comisionados del gobierno buscan soluciones para recoger, con un mínimo de orden, las bibliotecas que los jesuitas han de abandonar al ser expulsados por Carlos III. Una vez fundada (1770), la Biblioteca se va organizando con grandes dificultades de personal, locales, etc. Las fechas extremas de este período son: expulsión de los jesuitas (1767), e inauguración de la biblioteca (1785).

3. 1785-1822. Es su etapa más fructífera. Abarca desde la fecha de inauguración (1785) hasta su integración en la Universidad Central (1822).

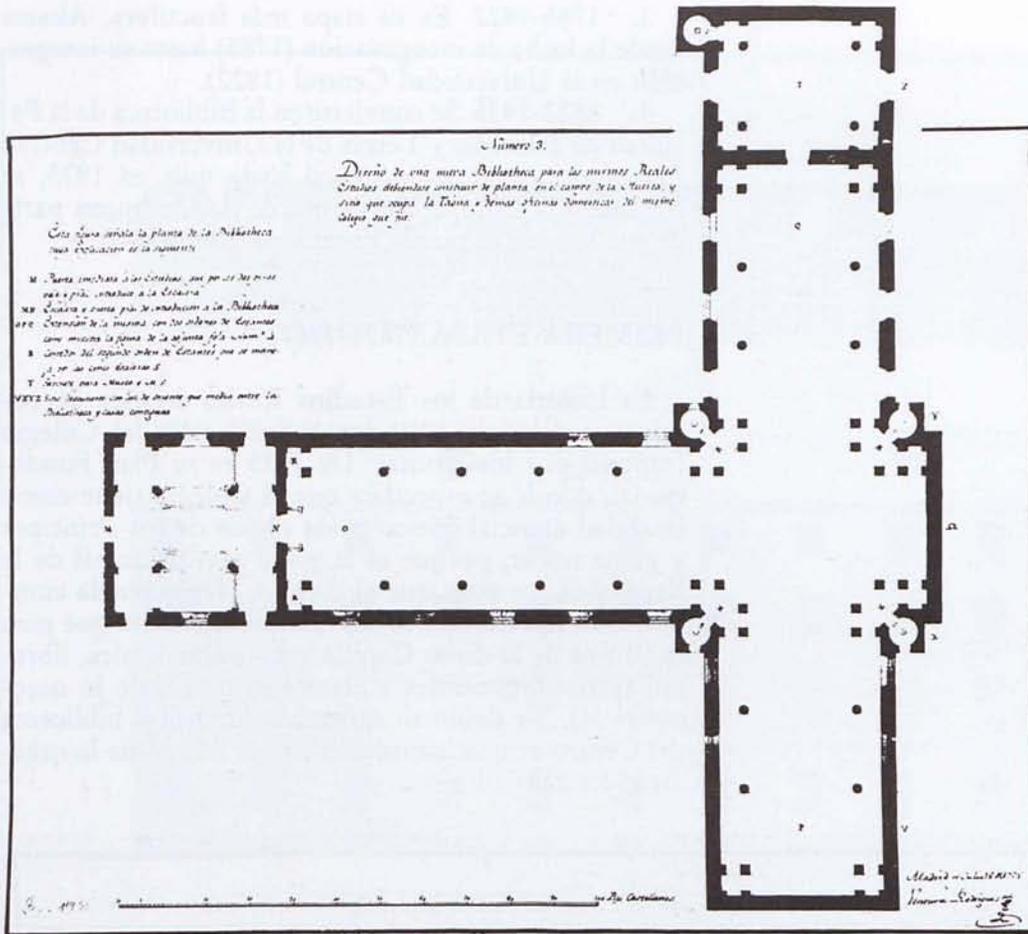
4. 1822-1935. Se convierte en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Permanece en el mismo local hasta que, en 1935, se traslada a la Ciudad Universitaria, donde buena parte de sus fondos se pierde durante la guerra civil.

PRIMERA ETAPA (1623-1767)

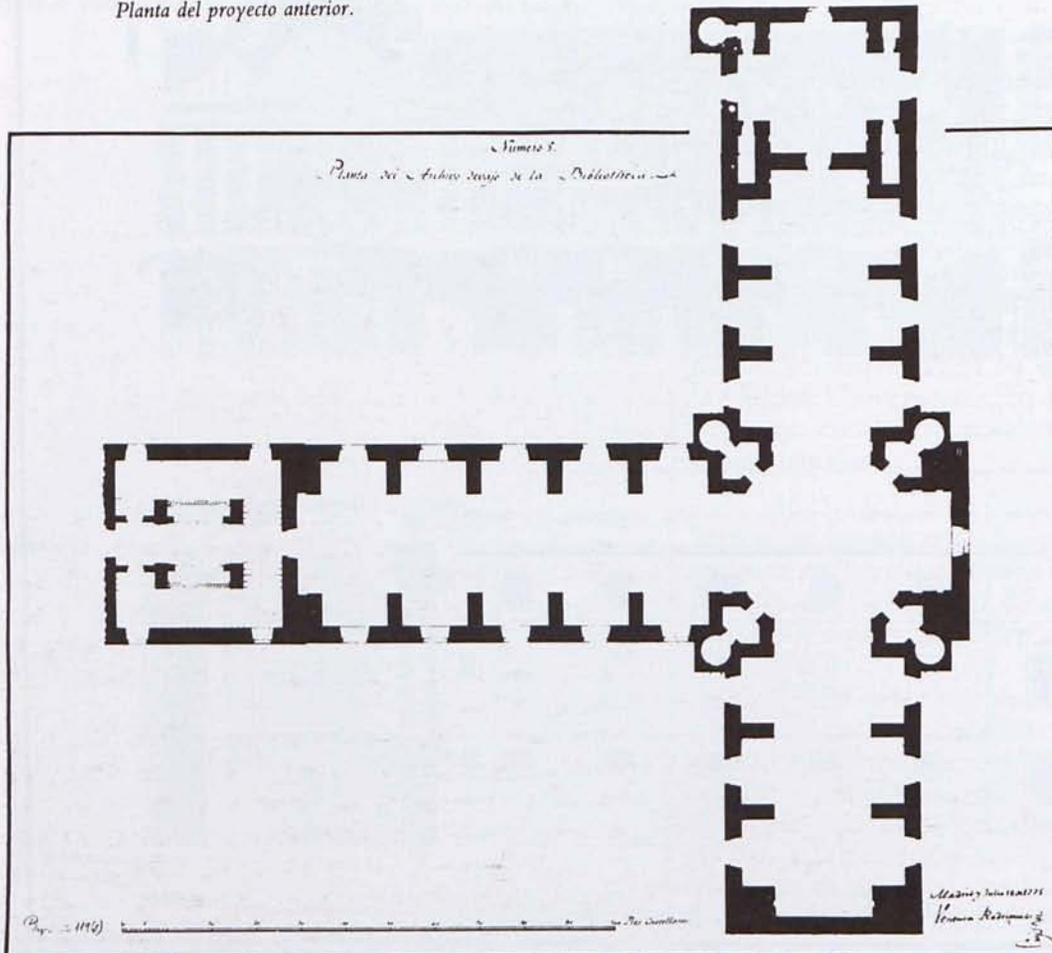
La historia de los Estudios Reales arranca de comienzos del siglo XVII con la fundación del Colegio Imperial por los jesuitas. De 1625 es su Plan Fundacional, donde se especifica que el Colegio tiene como finalidad esencial educar a los «hijos de los Príncipes y gente noble, porque es la parte más principal de la República... y para que el dicho Colegio pueda cumplir todo lo referido, S. M. ofrece y promete que para la fábrica de la dicha Capilla y Estudios Reales, librería, sacristía, generales y claustros, dará todo lo necesario» (1). Ya desde su origen, la librería o biblioteca del Centro es una institución básica dentro de la organización del Colegio.



Proyecto de Ventura Rodríguez para la Biblioteca de los Reales Estudios, 1775.

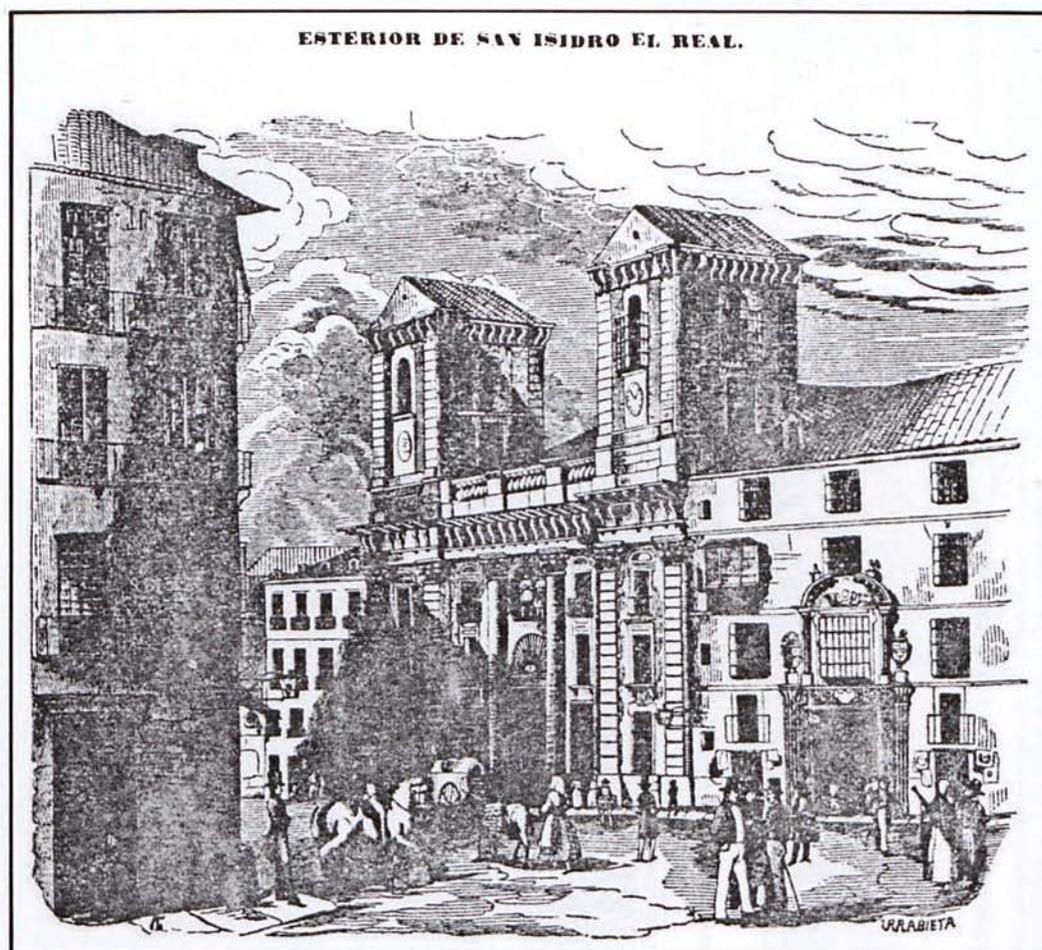


Planta del proyecto anterior.



Planta del proyecto anterior.

En el siglo y medio que transcurre desde la fundación del Colegio hasta la expulsión de los jesuitas de España, la biblioteca de los Estudios aumenta sin cesar en número de volúmenes. Las estrechas relaciones que mantienen entre sí las distintas provincias de la Orden facilitan el envío constante de las novedades aparecidas en otros países. Sus fondos se acrecientan también por donaciones como la de Espadero y Zapata, y por legados. El tipo de libros habría de ser sobre todo filosófico y teológico, aunque la variedad de disciplinas impartidas en el Colegio hacía que abarcase todo el abanico del saber humano.



EL EDIFICIO

La situación de la Biblioteca se puede conocer gracias a un proyecto de reforma de los Reales Estudios que Ventura Rodríguez realizó en 1775. En él aparece una pieza denominada «Librería antigua», que más tarde se convertiría en Biblioteca de Manuscritos o doméstica. Se trataba de una estancia de unos cuarenta pies de lado (algo más de once metros) que recibía la luz por dos ventanas abiertas en una de sus paredes. Posiblemente estaría estructurada como la del Noviciado, cuya descripción recoge José Simón Díaz en su libro sobre el Colegio Imperial, de imprescindible consulta para cualquier estudio sobre este tema. Aparece esta descripción en un informe presentado por Benito

Antonio de Barreda, encargado del traslado de la Biblioteca. En él hace constar que «en la librería común que tenían los Regulares... existen mucha porción de Cuerpos de libros, dispuesta esta Oficina en una pieza adornada de estantes con sus escaleras y corredores al medio cuerpo con adorno y simetría también proporcionado» (2).

Entre los papeles de los jesuitas del siglo XVII se ha conservado un documento que también localiza la biblioteca. Hace referencia al incendio que se produjo en 1647 en la ropería de lino del Colegio Imperial, lo que hizo peligrar la librería que estaba situada sobre ella. Los libros tuvieron que ser arrojados por las ventanas a la huerta, ocasionándose las correspondientes desapariciones y desperfectos (3).



Iglesia de San Isidro el Real.

SEGUNDA ETAPA (1767-1785)

El reinado de Carlos III se significó desde el primer momento por un intento de modernización del país. Podemos considerar que la fundación de nuestra Biblioteca forma parte del conjunto de decisiones tomadas por Carlos III en pro de una educación más eficaz y moderna.

Cuando el rey sube al trono, la educación nacional no se consideraba como un servicio público. Sólo los establecimientos jesuíticos (como el Colegio Imperial) tenían una unidad de doctrina y de método, pero la enseñanza en estos centros había llegado a ser bastante rutinaria. Se buscaba ante todo que sus pupilos adquirieran modales pulcros y educados, para lo que se consideraba fundamental la enseñanza de la danza, esgrima, etc., dejando en segundo plano las disciplinas académicas propiamente dichas.

Con la expulsión de los jesuitas, Carlos III se encontró en una situación inmejorable para implantar la reforma educativa en dos de los centros abandonados que servirían de modelo a las demás instituciones: el Seminario de Nobles y el Colegio Imperial.

A este respecto, nos dice Sarrailh: «La fundación de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid, en 1770, señala un notable progreso en la historia de la enseñanza secundaria española. Un espíritu nuevo anima a esta institución, a la cual se tacharía posteriormente de audaz y sospechosa. Sus profesores... enseñan bellas letras, pero también griego, hebreo, árabe, matemáticas y física experimental, derecho natural y derecho de gentes, así como disciplina eclesiástica, liturgia y ritos sagrados. En este programa se transparenta el pensamiento profundo de los dirigentes del momento, su afición a las ciencias nuevas y a las lenguas que permiten el estudio directo de la Biblia... Muy pronto darán que hablar los jansenistas de San Isidro» (4).

Ya en el mismo año del extrañamiento de los jesuitas se decide aprovechar la colección bibliográfica atesorada por la Compañía en sus centros madrileños del Colegio Imperial, Noviciado, Casa Profesa y Seminarios de Nobles, de Escoceses y de San Jorge, para formar una gran biblioteca pública que facilitara la consulta y puesta al día de los estudiantes del Colegio y de cualquier estudioso interesado. Se ordena que se vayan reuniendo en los locales del Colegio todos los libros y documentos que fueran apareciendo en los centros jesuíticos, encargándose de su custodia y estudio Manuel de la Fuente y Caso.

El 19 de enero de 1770, una Real Orden crea la Biblioteca de San Isidro. Dice así: «Mando que, para mayor adelantamiento de los Reales Estudios fundados en el Colegio Imperial, que fue de los Regulares de la Compañía, y he mandado restablecer, se erija una Biblioteca pública, la que había en dicho Colegio, así para uso de los maestros y profesores, y de sus discípulos, como para el común de los demás estudiosos que quieran concurrir a ella, y para su ordenación, cuidado y asistencia, quiero que se nombre un Bibliotecario que esté en la Biblioteca las horas que se le destinen por la

R. P.
OLIVERII LEGIPONTII,
 Cœnobitæ Benedictini,
DISSERTATIONES
 Philologico-Bibliographicæ,
 in quibus
 De Adornandâ, & ornandâ
Bibliothecâ;
 nec non
 De Manuscriptis, librisque rarioribus,
 & præstantioribus;
 Ac etiam de Archivo in ordinem redigen-
 do, veterumque Diplomatum
 criterio;
 Deque Rei Nummariæ, ac Musices studio, & aliis po-
 tissimum ad elegantiores literas spectantibus
 rebus differitur.
 In usum
 Bibliothecariorum, & Philobiblorum
 publicæ luci committit.

NORIMBERGÆ,
 Impensis Pauli Lochneri & Mayeri,
 A. MDCCCLVII.

mañana y por la tarde, con la obligación de enseñar la Historia Literaria, y un segundo bibliotecario para ayudar al primero...» (5).

Los quince años que van desde este año hasta su apertura oficial se dedicaron exclusivamente a la organización de los fondos.

Los bibliotecarios fueron nombrados el 1 de julio de 1770. Al concurso se presentaron grandes personalidades del momento, entre ellos Gregorio Mayans y Siscar, que ya había sido bibliotecario real. Fueron elegidos José de Irusta y Alonso María de Acevedo. La labor que tenían ante ellos era enorme: conseguir que todo el fondo acumulado se convirtiera en el menor tiempo posible en una biblioteca moderna y útil, con los libros ordenados sistemáticamente y los índices redactados según las últimas técnicas. Para cambiar la tendencia escolástica casi absoluta de la biblioteca, se les permitió vender los volúmenes duplicados y, con el dinero resultante, «comprar todo lo moderno que falta y otros juegos antiguos de facultades que en este siglo no han tenido el mayor uso» (6).

La primera decisión de los bibliotecarios fue elevar un informe en el que exponían la situación en que habían encontrado la biblioteca y sus posibles soluciones. No consideraron adecuado el orden dado a los libros por sus antecesores, por lo que decidieron cambiarlo, con el consiguiente trabajo de adecuación de los índices. Hay noticia además de que en 1772 todavía no se habían podido conjuntar todos los fondos y existían por lo menos cuatro bibliotecas distintas, cada una de ellas organizada someramente por materias: la propia del Colegio Imperial, que posiblemente continuaría en su lugar primitivo; la del Noviciado, instalada en lo que fue su Refectorio; la de la Casa Profesa, en la Bóveda, y la que se formó con los libros aparecidos en los aposentos de los Padres «en el tercer piso de el Tránsito, que mira el medio día» (7). A estas bibliotecas se añadirá más tarde la de manuscritos, organizada y catalogada por el padre Estala.

Los problemas se acrecentaron cuando Acevedo marchó a Galicia en 1772, donde murió, e Irusta fue nombrado oficial de la Secretaría de Estado en 1774. Desde esta fecha hasta 1785, la Biblioteca queda en manos de los escribientes Manuel de Llamas y Castro y Juan Ignacio Cascos, y del portero Miguel de Hortigüela.

Algo debió adelantar el trabajo en los años siguientes porque en 1783 el director de los Reales Estudios informó que «se habían reunido las obras por orden cronológico en sus más clásicos autores, y hasta en los particulares tratadistas; habíanse puesto en fácil manejo treinta y cuatro mil cuerpos de libros; existían cédulas puntuales y exactas que los describían, siguiendo las letras del alfabeto en forma de diccionario» (8). No obstante, todavía faltaba por redactar el catálogo general, organizado por autores. En 1799, Villarreal, director entonces de la Biblioteca, comenta que el público utilizaba un índice por autores, en ocho tomos, tamaño folio, y que los de materias «están mui bien hechos» (9). Además, hay noticia del Índice de Manus-





critos, posiblemente redactado por Pedro de Estala y que se imprimió en Gottinga (10).

Los libros se ordenaron por materias desde el primer momento. Precisamente en el siglo XVIII es cuando surge entre los bibliotecarios y estudiosos la tendencia de considerar que la ordenación por materias, tanto en los estantes como en los índices, es el «adorno» máspreciado de una biblioteca, y que las estanterías deben convertirse en un espejo del árbol genealógico de las ciencias. El que esta biblioteca estuviese anexionada a un centro educativo hace incluso más útil esta ordenación. Madoz informa que la biblioteca estaba «ordenada desde su creación según el plan de Oliver Legipont» (11). Legipont fue un bibliotecario benedictino autor de *Dissertationes philologico-bibliographicae in quibus de adornanda et ornanda Bibliotheca... disseritur* (Nüremberg, 1747). Fue traducida al español con el título de *Sobre el modo de ordenar y componer una librería* (Valencia, Benito Monfort, 1759).

Problema constante de la Biblioteca fue la falta de un lugar adecuado para colocar los volúmenes que iban llegando. Ya hemos hablado de la situación de la biblioteca primitiva, una pieza de 40 pies de lado. Apenas sucedió el extrañamiento de los jesuitas, el Consejo de Castilla nombró dos comisionados, Avila y Gutiérrez de Tordoya, para que estudiaran la situación de las distintas bibliotecas que se iban a unir, y aportaran soluciones. En 1770 emitieron un informe insistiendo en la necesidad de contar con «una o varias salas con buena luz, fácil acceso y lejanía de las aulas y sin humedad para instalar la futura biblioteca pública» (12) y se solicita el nombramiento de bibliotecarios para que se hicieran cargo de los trabajos de organización.

Como el problema seguía sin solucionarse, antes bien se agudizaba con el envío de nuevas remesas de libros, el 8 de febrero de 1775 se reunieron en el edificio de los Reales Estudios Juan de Acedo Rico, comisionado regio, Manuel de Villafañe, Director de los Estudios, y el arquitecto Ventura Rodríguez, para estudiar las posibilidades de instalar la nueva Biblioteca en los propios locales de los Reales Estudios. Fruto de esta reunión fueron los dos proyectos presentados por el arquitecto el 18 de julio de 1775, estudiados por Simón Díaz y Chueca Goitia, como ya hemos dicho.

De los dos proyectos, el primero aprovecha la galería de acceso a la antigua biblioteca, cubriendo las paredes de estanterías hasta el techo, con un corredor a media altura para acceder a las más elevadas. No obstante, al propio arquitecto no le convence este proyecto, pues suponía un gran gasto (460.000 reales de vellón) para un resultado incierto: había que abrir vanos, con el consiguiente deterioro en la estabilidad de las paredes, y siempre se corría el peligro de un incendio, ya que toda la estructura era de madera, incluyendo suelos y techos.

La otra posibilidad que considera Ventura Rodríguez es la de levantar un edificio independiente en la que fue huerta del Colegio. Al no estar constreñido por las limitaciones de un edificio antiguo, nuestro ar-

5876

R. 201246



1004

221
P. 288

AVREA SVPER PSALMOS QVAE

ob aptissimam sententiarum connectionem merito
 ctaest, efficiunt, sic sanctorum multorum au-
 thoritatibus constat a spectatissimo veriusq; iuris doctore pra-
 stantissimo, & in sacris literis exercitatissimo doctore
 ordinis primario edita. Nunc denuo a mendis,
 quibus impressorum incuria, aut quouis casu alio vitata prius scate-
 bat terf. necnon beati
 tissimi translatione iuxta hebraeam in his praesertim locis, in quibus
 diffidete videbatur dirata ac decorata, vt interlegendum elucefcer.



*de labore
 via del libro
 no impedia
 mia in
 de B. de
 Madrid
 I. q. 107*



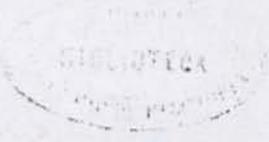
se a libreria

PETIT

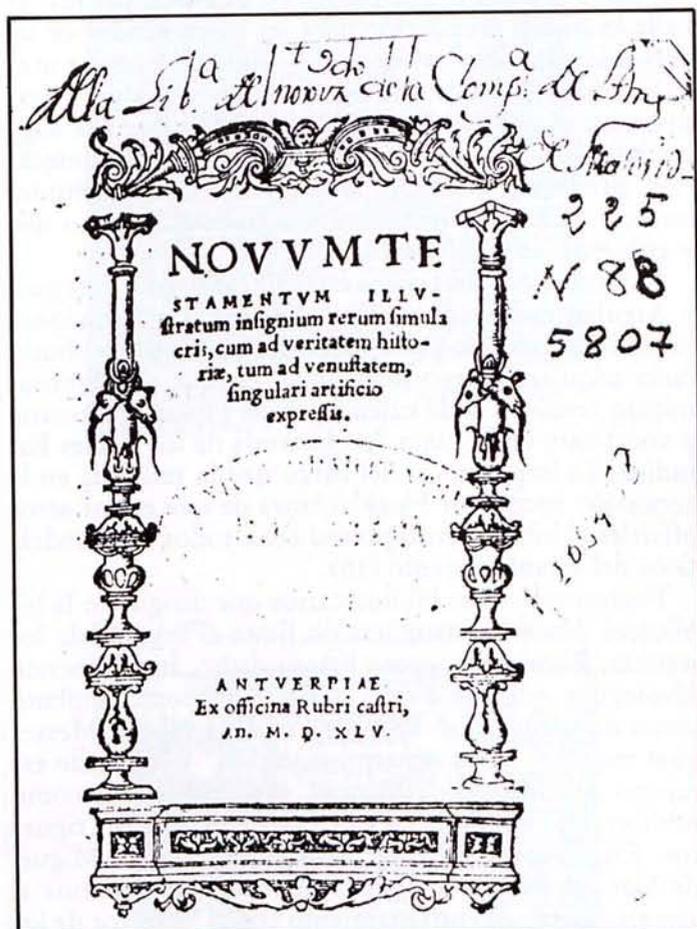
PETIT

¶ Veniunt in aedibus Iohannis Parui,
 in vico Iacobeo sub Lili signo.

M. D. XXXiiii.







quitecto proyecta una biblioteca que, de haberse construido, hubiera sido uno de los edificios más interesantes del Madrid del siglo XVIII en arquitectura civil y, por supuesto, uno de los edificios de bibliotecas más importantes de España.

Ventura Rodríguez proyectó un edificio de dos pisos en forma de T, el inferior para archivo y el superior para la biblioteca. Los dos brazos de la T se cubren con bóvedas de medio cañón, iluminadas por diez lunetos, y en el cruce de ambos brazos se levanta una cúpula que da enorme majestuosidad a la sala. En el mismo proyecto, el arquitecto detalla minuciosamente la construcción: sería «de ladrillo de la mejor calidad, las paredes y bóvedas con su cimiento de mampostería, zócalo, cornisa exterior, columnas y pilastras de orden compuesto, peldaños y mesas de la escalera de piedra berroquiña labrada, y los arquivados en tosco; rejas de hierro en todas las ventanas bajas del Archivo, gatillos también de hierro para atar las columnas, y arcos de la escalera principal; cornisas y demás molduras y guarnecidos interiores de yeso y estuco; solados de baldosa fina de Mocejón; cercos, puertas y ventanas de madera con sus herrajes, y vidrieras en las ventanas; corredor con sus barandillas de balaustres torneados de madera para el segundo orden de libros...» (13).

El precio total de la obra se elevaría a 1.470.000 reales de vellón, resolviendo al mismo tiempo el problema de situación del archivo.

El proyecto fue enviado a Juan Acedo Rico, y éste lo envió al Fiscal del Consejo, quien consideró inadmisibles el enorme gasto para unos libros que «no valdrían seguramente la mitad de esta cantidad por ser los más escolásticos y de cortísima utilidad... Más fácil es formar bibliotecas por facultades en piezas y pisos distintos y lo mismo para archivo, excusando toda la obra que sea posible. Para que el público sea servido se podrá hacer una pieza donde se traigan los libros que se pidieren por el índice que habrá en ella, y dada la hora se vuelvan a sus asientos» (14).

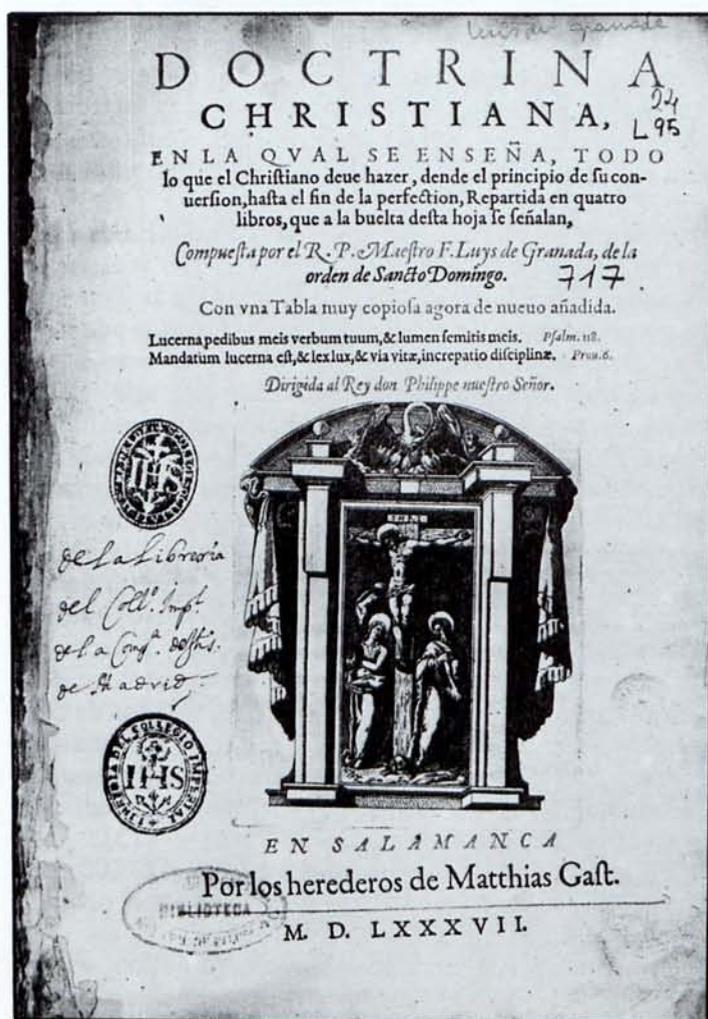
Pero tampoco se hizo. En 1780, Ventura Rodríguez recibe la orden de acondicionar a poca costa una sala donde se pudiesen colocar, al menos provisionalmente, los fondos de los jesuitas expulsos. Se dedicaron a esta obra 37.000 reales, lo que da idea de su poca importancia. Es muy posible que esta sala provisional sea la que ha llegado como biblioteca hasta 1935, en que se trasladó a la Ciudad Universitaria.

TERCERA ETAPA (1785-1822)

En 1785 se consideró que ya se habían alcanzado los mínimos necesarios para que la Biblioteca pudiera dar servicio al lector, y por Real Decreto de 8 de octubre se inauguró el Centro. Dice así el Decreto: «Estando como estoy informado de que en los Reales Estudios, restablecidos en el Colegio Imperial, que fue de los Regulares de la Compañía, con los caudales que ha producido la venta de los libros duplicados y sobrantes se ha formado y construido una Biblioteca muy capaz, en que están ya colocados más de treinta y quatro mil volúmenes; la qual, por el parage en que está situada, se halla en buena proporción para ser frecuentada por las personas estudiosas y aplicadas, pudiendo ser de mucha utilidad; a fin de que esta Biblioteca se abra y destine para el servicio del público, lo que quiero se haga inmediatamente, encargo que entre los dos bibliotecarios, primero y segundo, se me proponga el método, horas y demás particulares concernientes al buen uso y gobierno de la Biblioteca» (15).

Al frente de la Biblioteca estaba Francisco Messeguer y Arrufat, encargado desde hacía años de seleccionar los libros destinados a la venta. La figura del bibliotecario adquiere categoría especial, porque su nombramiento conlleva el de catedrático de Historia Literaria y vocal nato de la Junta de Hacienda de los Reales Estudios. La importancia del cargo queda reflejada en la concesión hecha por Floridablanca de que en los actos oficiales el bibliotecario precediera a todos los catedráticos del establecimiento (16).

Fueron varios los bibliotecarios que dirigieron la biblioteca desde su inauguración hasta el regreso de los jesuitas. El primero, como hemos dicho, fue Francisco Messeguer, que había sido, antes de su nombramiento como director, catedrático de Filosofía Moral. Messeguer muere el 21 de septiembre de 1787 y le sucede ese mismo año Miguel de Manuel, acompañándole como bibliotecario segundo, en 1789, Cándido María Trigueros. Esta etapa llega hasta 1798 en que muere Miguel de Manuel y le sucede José Villarroel, quien dimite al año siguiente por enfrentamiento con el Director de los Estudios. En 1800 fue nombrado bibliotecario primero Pedro de Estala, que estaba dedicado a catalogar los manuscritos desde hacía varios años y que lo fue hasta la invasión napoleónica. En 1808 acompaña a José Bonaparte a Andalucía y abandona sus funciones en la Biblioteca. Al terminar la Guerra de la Independencia se renueva por completo el personal y fue nombrado director Agustín García de Arrieta, quien ya había figurado como oficial desde 1799. En 1816, el Colegio se devuelve a los jesuitas, pasando García de Arrieta a trabajar en la Biblioteca Real. De nuevo son expulsados en 1820 y se reincorpora el bibliotecario. Cuando vuelven los jesuitas en 1822, la Biblioteca ya se considera adscrita a la Universidad de Madrid, habiéndose desgajado la Sección de Manuscritos o biblioteca doméstica, que queda en manos de los jesuitas, por lo que García de Arrieta es denominado en este año bibliotecario mayor propietario de la Universidad Central. A







R198042
6397

Aurea claritum et aurum

mi Doctoris theologi Magistri Jacobi Almon Senonensis opuscula/omnibus theologis perq̄ utilia: non ante hac simul impressa.

Lectura in tertium completa.
De penitentia: sive in quartum lectura.
De potestate ecclesiastica.
De presentibus non speranda gratia.
Dictata super sententias Holcot.



*Delati
beria
dello
legio
Imperat
delato
propho
si M.*

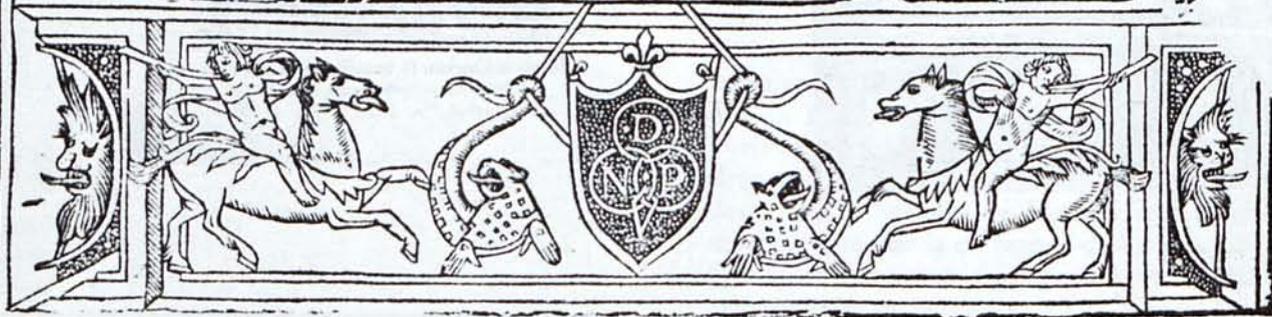


Verundantur paribilibis a

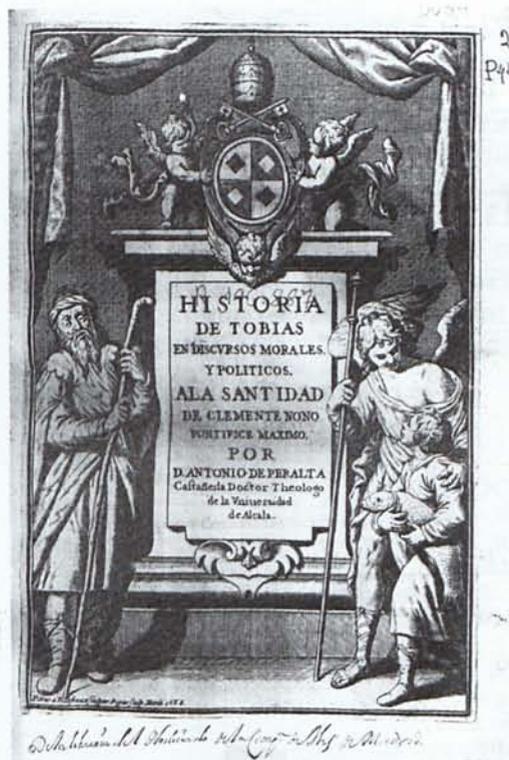
Claudio cheuallon commorante ante collegium Camera, cense in intersignio diui Christofori.

Dum privilegio Regis.

lites
cim



*a de loydore padero dado a este colégio y no se
puede enagenar*



partir de este momento, la vida de la Biblioteca sigue, en sus glorias y pesares, la de la Universidad Complutense.

Pero volvamos a 1785. Carlos III sigue con gran interés la marcha de la Biblioteca. Se preocupa por las dificultades económicas por las que está pasando desde su fundación y, para evitar que sus fondos no consigan modernizarse a pesar de la cantidad destinada a ello del producto de las ventas de ejemplares duplicados, decide concederle el privilegio de recibir un ejemplar de todos los libros publicados en las imprentas del reino, y un presupuesto anual de 13.733 reales anuales para compra de libros extranjeros o publicados con anterioridad a esta fecha. Esta normativa, aplicada adecuadamente, parece suficiente para adaptar en poco tiempo los fondos de la Biblioteca a su finalidad.

El privilegio se estableció por Real Orden de 1 de enero de 1786. Dice así: «Atendiendo favorablemente al mejor surtimiento de la Biblioteca de los Estudios Reales de Madrid, en consideración de la pública utilidad que resulta de este establecimiento, he resuelto, que todos los que impriman alguna obra en el Reyno, de qualquier género que sea, hayan de dar un ejemplar de ella a la dicha Biblioteca; y sólo con esta condición se les conceda las licencias para la impresión, del mismo modo que se practica en favor de la antigua Biblioteca Real de esta Corte, y de la del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial» (17).

La organización de la Biblioteca en esta etapa se ve muy bien reflejada en sus Constituciones, promulgadas por Real Orden de 11 de octubre de 1803. La Biblioteca seguía considerándose parte integrante de los Rea-

les Estudios, por lo que su autoridad máxima era el Director de los mismos. Abría cuatro horas diarias, de 9 a 13, teniendo prohibida la entrada a las mujeres.

No existía el préstamo. Los libros sólo podían salir del recinto de la Biblioteca para ser utilizados en las aulas, y aun así, con permiso previo del bibliotecario.

Las adquisiciones eran seleccionadas por el bibliotecario, pero necesitaba el permiso del Director de los Estudios para realizar las compras. Se seguían retirando los duplicados que pudieran aparecer para enviarlos a la Biblioteca Real o directamente a la venta.

Los catálogos estaban a cargo de un oficial. Existía un índice general en el que se apuntaban los ingresos, y se prevé la redacción de índices de materias y de manuscritos.

En esa época, el personal de la Biblioteca era el siguiente: un bibliotecario, cuatro oficiales, un portero y un barrendero. Estaba previsto el ascenso por antigüedad de primer oficial a bibliotecario, y también dentro de los oficiales.

Una fragmentación importante de los fondos de la Biblioteca fue que los de tema de Medicina, Cirugía, Anatomía, Química y Botánica, se trasladaron a la Biblioteca del Colegio de San Carlos, en 1795, constituyendo en la actualidad parte importante del fondo antiguo de la Biblioteca de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense. También en 1800 se envió a la Biblioteca Real su monetario, de notable importancia (28.378 monedas), así como medallas de oro, plata y bronce y una colección de antigüedades, que sería en su día el núcleo fundamental del Museo Arqueológico Nacional.

CUARTA ETAPA (1822-1935)

En 1822, la Biblioteca de San Isidro se incorpora a la Universidad Central. Pertenece a la Facultad de Filosofía y Letras, si bien mantiene su nombre y su local propio. Esto la convierte en tema de otro estudio, el de la Biblioteca de la Universidad Complutense. En la actualidad, los fondos procedentes de San Isidro anteriores a 1800 se han vuelto a separar del fondo común, formando la Sección de Fondo Antiguo de la Biblioteca de Filología, lo que hace que, en parte, se haya vuelto a recuperar la imagen de lo que pudo ser la antigua Biblioteca de San Isidro en 1785.

- (1) CODOIN, III, págs. 548-560.
- (2) AHN, Códices, pág. 454.
- (3) MHE, Papeles de Jesuitas, VI, pág. 496.
- (4) Sarrailh, págs. 205-206.
- (5) Nov. Rec. Libro VIII, Tít. XIX, Ley III.
- (6) Pedro de Avila al Consejo de Castilla, AHN, Códices, número 454.
- (7) AHN, Códices, número 454.
- (8) Campillo, 146.
- (9) Simón Díaz, II, 120.
- (10) Madoz, pág. 327.
- (11) Madoz, pág. 328.
- (12) Simón Díaz, II, 109-110.
- (13) AHN, Consejos, leg. 5443.
- (14) AHN, Consejos, leg. 5443.
- (15) Nov. Recop. Libro VIII, Tít. XIX, Ley IV.
- (16) Simón Díaz, II, pág. 105.
- (17) Nov. Recop., Libro VIII, Tít. XVI, Ley XXXIX.

BIBLIOGRAFIA

- CAMPILLO, T.: «La Biblioteca de San Isidro antes de ser pública». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, págs. 113-116, 145-148, 1873.
- CONSTITUCIONES de la Biblioteca de los Estudios Reales de Madrid, aprobados por S. M. Madrid, Imprenta Real, 1803.
- MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo de Madrid, 1845-1850.
- MIGUEL ALONSO, A.: «La obra de Oliver Legipont y la Biblioteca de San Isidro de Madrid». En el Homenaje a Justo García Morales. Madrid, ANABA (en prensa).
- SARRAILH, J.: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 2 vol., 1952.
- SIMÓN DÍAZ-CHUECA GOITIA: «Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid: un proyecto notable de Biblioteca pública». *Archivo Español de Arte*, T. XVII, 1944.

FUENTES DOCUMENTALES

- AHN: Archivo Histórico Nacional. Secciones de Consejo, Clero y Universidades.
- CODOIN: *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Viuda de Calero, Madrid, 1842.
- MHE: *Memorial Histórico Español. Cartas de Jesuitas*. Tomo VI. Madrid. *Novísima recopilación de las Leyes de España*. Madrid, «Boletín Oficial del Estado», 1976.





Felipe V, Rey de España.

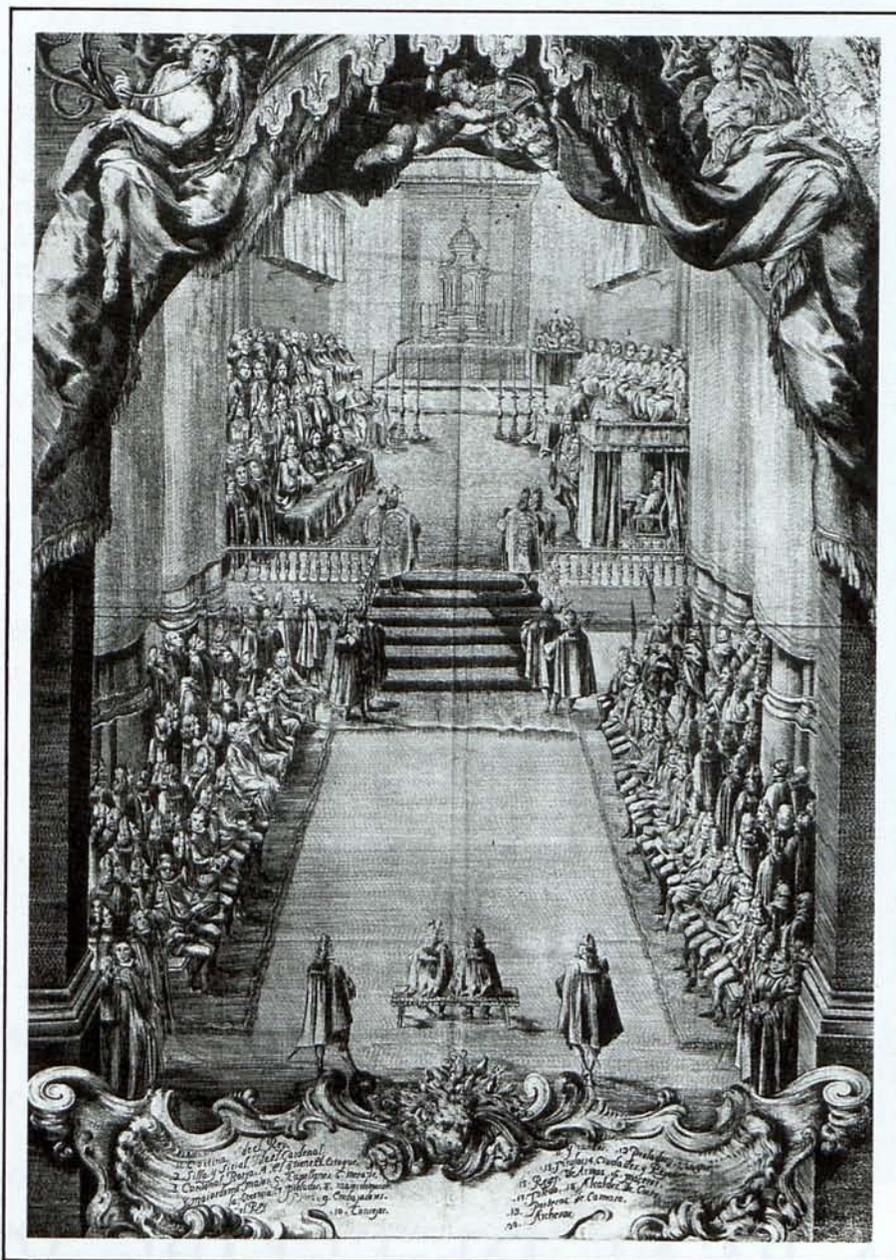
LA ENTRADA REAL DE FELIPE V EN MADRID EN 1701

Por
Elvira VILLENA y
Carmen SAENZ DE MIERA

El 1 de noviembre de 1700 muere en el Real Alcázar de Madrid el rey Carlos II, último representante de la Casa de Austria en España. Este hecho abre el camino a la entronización de una nueva dinastía, la borbónica, encarnada en la figura de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia. La llegada de este nuevo monarca despertó gran expectación entre la mayoría de sus súbditos. El joven rey representa-

ba a los ojos de muchos de ellos una positiva alternativa frente a la imagen de decadencia de los Austrias y que había alcanzado, a su juicio, su punto máximo en la desdichada figura del «Hechizado».

Antes de la celebración de las exequias reales en honor de Carlos II, por orden de la reina gobernadora Mariana de Neoburgo, se procedió a la proclamación del nuevo monarca en todas las ciudades



Pedro Rodríguez Araujo. Jura de Felipe V en San Jerónimo el Real.

del reino, entre las cuales la de Madrid revistió una importancia y solemnidad especial, por ser sede de la Corte. La ceremonia de proclamación y levantamiento del pendón por todo nuevo monarca corría siempre a cargo del Ayuntamiento de las ciudades, que, como poder local, constituía un vínculo entre el pueblo y la monarquía.

La Villa de Madrid rindió homenaje a Felipe V el día 24 de noviembre de 1700 (Fig. 1) (1). Para esta ocasión se reunieron en la recién terminada Casa Consistorial el Corregidor y todos los Regidores, así como el Procurador general, re-

presentante del estado llano, secretarios y mayordomos, para esperar la comitiva que, a las tres en punto de la tarde, partió de la casa del Alferez mayor de la Villa, situada en la calle de las Infantas, y que recorrió la calle de Alcalá, Puerta del Sol y calle Mayor hasta la plazuela de la Villa. Esta comitiva estaba integrada por numerosos Títulos y Grandes de Castilla y la componían cuatro carrozas talladas y doradas, forradas en terciopelo de distintos colores, yendo la primera vacía en señal de respeto. Una vez en el edificio del Ayuntamiento, en el salón de sesiones, el Alferez mayor tomó

de mano de don Francisco Ronquillo, Corregidor de Madrid, el pendón de Castilla y León, que había sido realizado para esta ocasión en seda por el maestro bordador Tomás Calvo. Acto seguido partió la comitiva, incluido el Ayuntamiento en pleno, a los cuatro puntos de la ciudad, donde se hizo la proclamación: Plaza Mayor, Plaza de Palacio, Plaza de las Descalzas y, por último, Plazuela de la Villa, puntos tradicionales en todas las ceremonias barrocas de exaltación de la Monarquía.

En cada una de estas plazas se levantó un tablado, adornado con tapices y alfombras, y en los de las plazas de Palacio y Descalzas se colocó, además, un retrato de Felipe V (Fig. 2) (2). El hecho de exponer públicamente un retrato real responde a la idea de hacer presente la persona del monarca a través de su imagen, colocándolo sobre los estrados a modo de auténtico trono, algo habitual en el resto de las ciudades de todo el Reino, pero que en Madrid se realizaba por primera vez de forma extraordinaria, por no hallarse todavía Felipe V en su Corte. Desconocemos quién realizó estos retratos y si respondían o no a la nueva iconografía impuesta por Felipe V a los pintores de cámara (Fig. 3) (3).

Una vez concluida la ceremonia de proclamación, el pendón permanecía por espacio de ocho días en el balcón de la torre del Ayuntamiento.

Tras la proclamación del nuevo monarca en todas las ciudades del Reino, comenzaron los preparativos para su recibimiento. Hasta finales del mes de enero de 1701, Felipe V no entró en España. La noticia de la llegada del rey a sus dominios se celebró en Madrid, el día 26 de enero, con una procesión de la Virgen de la Concepción desde la iglesia de Santa María de la Almudena hasta la iglesia del convento de la Virgen de Atocha, donde se cantó un *Te Deum*. Esa misma noche se pusieron luminarias en toda la ciudad.

Felipe V llegó a Madrid el viernes 18 de febrero de 1701, pero su entrada pública no se efectuó hasta unos meses después. Al igual que la ceremonia de proclamación, todo lo relativo a la preparación de la entrada real fue encomendado, como era tradicional, al poder de la ciudad.

Las entradas reales se inscriben dentro del amplio programa festivo elaborado en el Antiguo Régimen, con un carácter marcadamente retórico y propagandístico del poder establecido. Constituían una excusa para la primera toma de contacto pública del nuevo rey con sus súbditos, donde los poderes intermedios, como los Ayuntamientos de las ciudades, representan un papel de primer orden en su preparación y desarrollo.

La entrada pública tiene sus antecedentes en el siglo XV y evoca aquellos desfiles triunfales que realizaban los emperadores del Bajo Imperio romano, pues al igual que ellos, cuando pasaban bajo los arcos de triunfo, quedaban investidos de un poder privativo de su condición real. Los arcos y demás decoraciones de carácter provisional se adornaban con retratos del personaje que celebraba su llegada a la ciudad, los de sus antecesores e imágenes de héroes y dioses mitológicos, indicando con ello la antigüedad y nobleza de su linaje y su paralelismo con el poder y las virtudes atribuidos a los dioses y héroes de la antigüedad clásica (Fig. 4).

El tiempo y el espacio cotidianos se alteran a través de unos recursos fingidos que acentúan la teatralidad de la ciudad barroca: fuegos de artificio, danzas, tablados, arcos triunfales, pirámides, obeliscos, decorados..., luz y color crean la escenografía perfecta en la que se desarrolla el triunfo y la exaltación del monarca.

El 12 de enero, el Concejo de Madrid, como órgano ejecutor de los deseos del monarca, inició una serie de sesiones, presididas por el Corregidor don Francisco Ronquillo y Briceño, con el fin de poner en marcha todos los preparativos



Madrid proclama á Felipe V.

Sin haber enjugado Madrid sus lágrimas por la muerte de Carlos II, quiso ser el primero en dar el mas solemne testimonio de que reconocía el derecho de Felipe V al trono español proclamándole, y proporcionando á sus moradores este desahogo de su fidelidad, y del amor que le acreditaren luego constantemente. Quando no son los labios sino los corazones los que hablan, nunca se desmienten.



para este festejo. En la primera reunión se acordó que se encomendara a los diversos gremios de la ciudad el adorno de las calles del recorrido de la entrada, especificándose que los plateros decorarían su sector, dentro de la calle Mayor, como lo habían hecho tradicionalmente en otras ocasiones y que fueran ellos también los encargados de la mojiganga. En cuanto a los arcos y arquitecturas efímeras, se decidió que tan solo se levantaran en el tramo comprendido entre la puerta del palacio del Buen Retiro y el palacio del duque de Lerma, situado en el actual solar del Banco de España, por considerarse que este tipo de estructuras, en el resto del recorrido, servían «más de embarazo que de ornato» (4). Asimismo se llegó al acuerdo de que se pusieran luminarias y se hicieran fuegos artificiales durante tres noches, excusando los fuegos de mano por considerarse peligrosos. Los festejos se complementarían con una máscara o con cañas y una corrida de toros en el gran escenario de la Plaza Mayor.

Estas medidas se adoptaron a pesar de haber recibido el Ayuntamiento una orden real donde se advertía que

... en Madrid y en todas las ciudades de su tránsito se dé orden para que se escussen los gastos que se acostumbran en semejantes ocasiones siendo su real ánimo procurar el alivio del pueblo que tiene entendido está muy grañado... (5).

Pero esta orden respondía más bien a la campaña de descrédito iniciada por Felipe V, a instancias de su abuelo, contra la antigua dinastía reinante, que a la situación real del pueblo español, como ha demostrado la historiografía más reciente (6). La pretensión de Felipe V de dar una nueva imagen a la monarquía fue secundada por el Ayuntamiento, que acordó tan sólo que no se gravara con nuevos tributos al pueblo para sufragar los gastos de la entrada, pidiendo préstamos que se devolverían con el producto de los propios de Madrid.

A partir del 15 de enero se constituyó una Junta extraordinaria para llevar a efecto los preparativos ya acordados por el Concejo, compuesta por el Corregidor y cuatro Regidores elegidos por votación entre los más antiguos y los más modernos: Rafael Sanguineto, José de Noriega, Miguel Ventura Zorrilla y José Domingo de Hoz. Esta junta mantuvo su actividad desde esta fecha hasta el 14 de abril, día de la entrada pública, desplegando su labor en dos direcciones: el reparo y restauración de las calles y edificios incluidos en el recorrido de la entrada real y la ejecución de sus adornos y decoraciones efímeras. Dicho recorrido se extendía desde el pala-

acceso desde el Prado de San Jerónimo se allanaría, así como enarenarlo todo para el día de la entrada, con el fin de que el caballo del rey no resbalara sobre el pavimento. Se revocó, también a instancias de la Junta, la Torrecilla del Prado, pintando de azul y plata las rejas de los balcones; se renovaron las esculturas, adornos y tarjetas de la puerta del palacio del Buen Retiro y se restauraron las fuentes de la Puerta del Sol (Fig. 6) y de la plaza de la Villa (Fig. 7) por Francisco González, maestro marmolista, bajo la estricta supervisión de Teodoro Ardemans, Teniente del maestro mayor de obras de Madrid, José del Olmo (8).

retrato de Felipe V y de su esposa, María Luisa Gabriela de Saboya, situados también al aire libre ante un fondo arquitectónico, en hemicírculo en el caso del rey, y de arcadas de medio punto, en el de la reina. Estos retratos denotan, en fecha tan temprana, la nueva iconografía de los retratos de la Casa Borbón que se va a imponer en España a partir de este momento, de clara influencia francesa, ya que, según Morán Turina, el retrato tradicional de la Casa de Austria no se ajustaba a las necesidades representativas de los Borbones, que preferían en los fondos al aire libre: «... unas referencias paisajísticas de connotaciones diferentes a los paisajes que en Ve-



Entrada de Felipe V en Palermo.

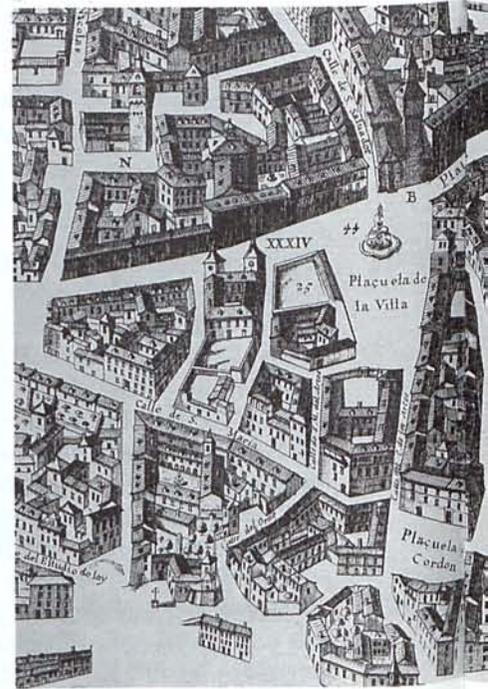
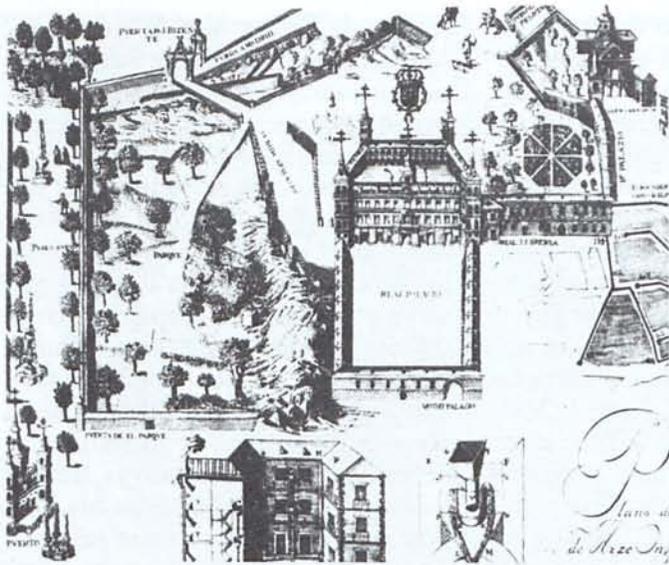
cio del Buen Retiro hasta la plaza del Alcázar, atravesando la carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol y calle Mayor en sus sectores de la Puerta de Guadalajara y Platería, así como sus bocacalles adyacentes (Fig. 5).

En cuanto al primer punto —reparación pública— se ordenó a José Pastor, maestro latonero y vidriero, limpiar los 840 faroles existentes en las plazas de Palacio y de la Villa y en los balcones de la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor, por precio de 1.248 reales (7). Se mandó arreglar todo el empedrado del recorrido, comenzando en la puerta del palacio del Buen Retiro, cuyo

Respecto a las decoraciones provisionales y demás adornos, se tomaron las siguientes medidas: se encomendó a Silvestre Blas Merino el reparo de las vallas que se levantarían en la plaza de Palacio. Estas vallas, en número de 257, formarían tres pasillos para el desfile e irían decoradas por ambas caras, según el diseño de José Antonio Ruiz, aprobado en la Junta de 5 de febrero de 1701 (Fig. 8) (9). Las vallas repetían consecutivamente el mismo dibujo, estructurado en tres zonas bien diferenciadas: un motivo central compuesto por un gran florero sobre un pedestal, delante de un fondo al aire libre, y a ambos lados un

lázque acompañan a algunos de sus retratos» (10).

Al mismo tiempo que la ejecución de las vallas, la Junta encargó la realización de una galería fingida, formada por 36 arcos que enlazarían la puerta del palacio del Buen Retiro con la Torrecilla del Prado, un arco de triunfo situado en el comienzo de la carrera de San Jerónimo, un Monte Parnaso frente al oratorio del Espíritu Santo y dos carros triunfales situados en la plaza de Palacio para los comediantes, disfrazando de este modo la ciudad, ya desde el primer momento en que el rey sale de su pa-

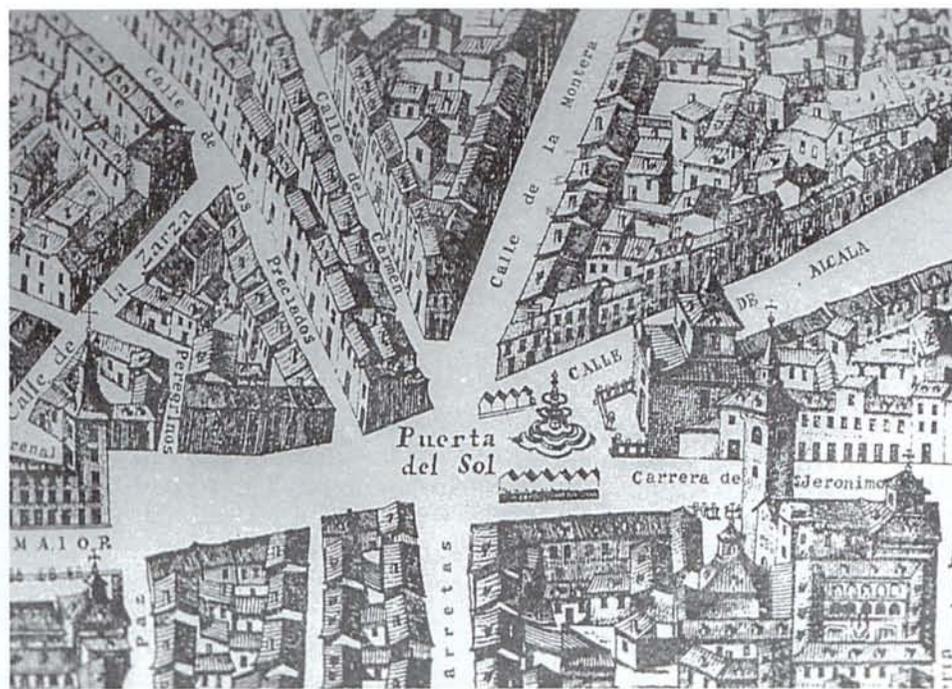
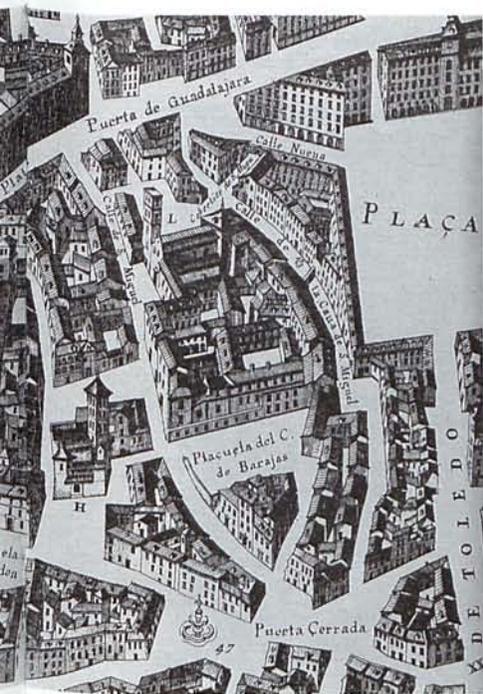


lacio para tomar posesión de la ciudad que le rinde homenaje.

El 5 de febrero, José de Churriguera, Miguel de Arredondo, Juan de Ribera, Pedro Araujo y Francisco Alvarez se comprometieron a realizar todos estos adornos por 190.000 reales, siguiendo para ello las trazas (que no se conservan), y condiciones de Teodoro Ardemans, que se presentaron al Ayuntamiento un día después (11). A partir de este momento, Ardemans quedaba como director de las obras tanto de carácter efímero como de las relativas a reparaciones de los edificios estables, fuentes de las plazas y compostura del pavimento de todo el recorrido. A requerimiento de la Junta, Ardemans fue informando periódicamente de la marcha de los trabajos relacionados con todas las decoraciones fingidas. Su último informe, de 20 de marzo, daba cuenta de que las arquitecturas efímeras estarían concluidas para el 10 de abril, justo a tiempo para la fecha señalada por el rey para su entrada pública, que se efectuaría el 14 de abril. Junto a estas obras, los artífices realizaron, además, un montaje decorativo para la calle de los Reinos, compuesto por un estrado con cortinones y ocho estatuas sobre pedestales representando a cada uno de los reinos, divididos en seis galerías con efigies de medio cuerpo en cada una (12).

El adorno del resto del recorrido

fue encargado por la Junta a los diferentes gremios de la ciudad, centrándose en la calle Mayor y en la de Toledo. De este modo, el gremio de mercaderes de la calle Mayor se encargaría de adornar la zona comprendida entre las calles de San Miguel y la de los Boteros; los gremios de roperos de las calles Mayor, Amargura, Boteros y Toledo, junto con los guarnicioneros, silleros, herreros y cordoneros tendrían a su cargo los portales y balcones existentes entre la esquina de la puerta de Guadalajara y la calle de los Boteros y un tramo de la calle de Toledo hasta el actual Instituto de San Isidro. El gremio de peleteros decoraría, también en la calle de Toledo, el sector de la catedral de San Isidro hasta la esquina de San Ginés; el de joyeros se haría cargo del tramo comprendido entre la calle de los Boteros y las gradas del convento de San Felipe, además de contribuir con cien doblones para costear los fuegos artificiales; los plateros adornarían su sector en la calle Mayor; los tapiceros deberían engalanar la iglesia de Santa María de la Almudena y los conventos de las monjas de Pinto y Santa Catalina de Sena (13); los gremios de madereros, carpinteros y cocheros levantarían todos los tablados necesarios en el recorrido, incluido el que el Concejo utilizaría para esperar al rey, al comienzo del desfile. Finalmente, el resto de los gremios de



Madrid contribuiría de diferentes maneras. Así, el de mercaderes de la lonja de los Flamencos costearía el palio bajo el cual el rey efectuaría su entrada; otros gremios se harían cargo de la mojiganga, comprometiéndose los del hierro a participar con tres parejas, los latoneiros con otras tres, los guanteros con cuatro y los figoneros con dos; por último, los mercaderes de paños, los tratantes en pescado, confiteros, cereros y lenceros aportarían, en la medida de sus posibilidades, cantidades en efectivo por un valor total de 28.000 reales de vellón.

Al mismo tiempo y para completar todo el decorado del trayecto de la entrada, la Junta dejó en manos de los diferentes Consejos el adorno de las bocacalles que asomaban al recorrido. Estos deberían levantar un tablado para sus respectivos miembros que cerrara los puntos de fuga en que se constituían estas bocacalles, con el fin de unificar el panorama urbano utilizado para la entrada real. Algunos Consejos consiguieron librarse de esta costosa obligación por tener contratados, desde antiguo, balcones que asomaban a las calles y plazas integradas en todos los recorridos de las entradas barrocas. Así, el Consejo de Castilla asistía desde el balcón de la calle Mayor de la Casa Consistorial; el de Aragón tenía tres balcones sobre el portal de los pellejeros; el de la Inquisición ocupaba los

balcones de una casa situada frente al palacio del conde de Oñate y el de Italia se asomaba desde los pisos altos del Hospital de los Italianos. El resto de los Consejos tuvo que levantar a su costa tablados en diferentes bocacalles, adornados con toda suerte de figuras y arquitecturas fingidas. El de Flandes, situado en la actual calle de la Almudena, junto al palacio del marqués de Alcañizas, montó un tablado de dos pisos, con el frente pintado; el de las Ordenes Militares, en la calle de la Amargura, mandó construir un tablado con cuatro ventanas y balcones, sobre pilastras que imitaban jaspe, plata y oro, coronado con las armas reales, banderas y estandartes; el de Indias, en la calle de San Ginés, fabricó un aparatoso tablado

... que sustentava tres columnas de jaspes blanco y plata, de arquitectura almuhadillada, con los persiles dorados, y en lo eminente la empresa de este Consejo, que era una nave con en el medio dos columnas del Plus Ultra y a sus lados el Rey Don Fernando el Católico y el Emperador Carlos Quinto; Colón con su compás delineando, y a la otra esquina Cortés, descubridor de sus dilatados Reynos, en tiempos de estos inclitos Monarcas, todos de cuerpos enteros, de costosa formación, y perfección, armados punta en blanco, y la Africa haziendo fachada con una fuente, ofreciendo per-

las, y otras piedras preciosas en su traje indio (14).

El de Hacienda, en la bocacalle de Bordadores

... también se señaló con un modelo raro, formando dos corredores en pedestales, y columnas de jaspe azul, faxadas de coronas doradas; y toda la talla y claros cubiertos de flores de lis doradas, haziendo fachada de una puerta, o entrada de templos antiguos, en cuyos espacios de pinturas primorosas, estaban de medio cuerpo, abuelo, padre y hermanos, acompañando a nuestro Rey colocado debaxo del dosel (15).

El de la Cruzada, en la calle de los Boteros, frente al tablado del Consejo de Indias, fabricó uno con cuatro balcones y corredores de jaspes. Por último, a la Junta de Apoyento le correspondió el adorno de la bocacalle del Príncipe (16).

Tres elementos más contribuían poderosamente al espectáculo de las entradas reales: las danzas, los fuegos artificiales y las corridas de toros. En cuanto al primer punto, la Junta solicitó a las villas circunvecinas que participaran con danzas en la medida de sus posibilidades, costeando estas villas todos los gas-

tos y comprometiéndose a que los bailarines estuvieran en Madrid cuatro días antes de la entrada, para ser supervisados por la Junta. Las villas que colaboraron, con un total de 14 danzas, fueron: Fuencarral, con una danza de cascabel; Alcorcón, con una valenciana; Las Rozas, con una de cascabel y paloteado de ocho hombres con tamborilero; Majadahonda, con una de espadas; Carabanchel Alto, con una valenciana; Carabanchel Bajo, con una danza de niñas a modo de gitanas; Villaverde, con una de ocho hombres con tamborileros o gaitas, con espadas y dagas de moros y cristianos; Vicálvaro, con una danza paloteada; Getafe, con dos danzas: una de brujas con dos caras y otra valenciana; Vallecas, también con dos danzas: una de zapateado y otra de cascabel; Fuenlabrada, con una danza con castañuelas, y, por último, Barajas con una danza de cascabel y paloteado (17).

Los fuegos artificiales, junto con las luminarias, contribuían a crear una atmósfera de fantasía en la ciudad, convirtiendo la noche en día, a juicio de los contemporáneos, llegando a ser uno de los elementos indispensables en todo tipo de festejos barrocos. Para esta ocasión, la Junta mandó construir tres castillos

de fuegos artificiales en la plaza de Palacio (fig. 9) que arderían la noche del día de la entrada y las dos siguientes. La ejecución del primero estuvo a cargo de los maestros pirotécnicos Diego García de Vargas Torija y Francisco Nicolás Herrau, naturales de Alcalá de Henares, bajo las condiciones y trazas —tampoco se conservan— de Teodoro Ardemans, por precio de 9.500 reales. Este castillo, una gigantesca armadura de madera, medía 61 pies de altura por 36 de ancho. Montado sobre un tablado a modo de pedestal, se componía de cuatro cuerpos de formas diferentes: el primero, de planta cuadrada sobre un pedestal, albergaba 144 cohetes de luces que terminaban con petardos. Sobre la barandilla que lo coronaba había 144 cohetes de chorro, cada uno con petardo y cohete final, y 32 tarjetas con ocho cohetes de luces con petardos que se encendían todos a un tiempo. En las cuatro esquinas, jarrones pintados, con 64 cohetes de fuego con petardos que se prendían junto con los de las tarjetas.

El segundo cuerpo del castillo, de planta hexagonal y alzado de arcos con tarjetas en sus claves y las armas de la Villa sobre pedestales, llevaba 50 cohetes de fuego y estaba



Place et Fontaine du sol a Madrid

Vista de la Fuente i de la puerta del Sol y su plaza .



Obras de construcción de la Casa de la Villa (h. 1680).

coronado por una traca. En las pilas de los arcos se alojaban 30 varales con 14 salidas que expedían cada una dos cohetes, uno fijo con petardo y otro volador.

El tercer cuerpo, igualmente hexagonal, iba coronado con una barandilla de 30 cohetes de chorro y 30 de luces que, al consumirse, despedían cohetes voladores, además de 30 ruedas de fuego o girándulas, de seis cohetes cada una. En las esquinas iban seis leones recortados y pintados con 48 cohetes de luces que se encendían a un tiempo y terminaban en traca. Este cuerpo albergaba también seis bichas con varales que despedían 11 cohetes, siendo unos fijos y otros voladores. El centro de este cuerpo lo ocupaba la figura de Hércules con la serpiente, sobre un pedestal, con 60 cohetes de fuego terminados en petardo.

El cuarto y último cuerpo, hexagonal también, estaba formado por una cornisa con seis tarjetas, con el mismo número de girándulas y cohetes que el anterior. En sus esquinas se alzaban figuras con cohetes de luces. El remate del castillo consistía en las armas del rey con 60 cohetes de chorro y petardos grandes con luz que permanecían encendidos tras la explosión final. Las armas albergaban también 200 cohetes voladores y 20 pabellones de luces. Los castillos de fuego de las dos noches siguientes presentaban una disposición muy semejante, realizado el tercero por los maestros polvoristas de Madrid, Domingo Tenán, Manuel Fernández y Juan Tartaro, por precio de 9.000 reales (18).

Este tipo de festejo concluía, desde el siglo XVII, con una fiesta de toros organizada por el Ayuntamiento que se celebraba en la plaza

Mayor o en la de la Priora, con carácter público. El Concejo de la Villa intentó mantener esta tradición, proponiendo una fiesta de toros en la plaza Mayor, pero Felipe V demostró, ya desde el comienzo de su reinado, gran aversión por este tipo de celebraciones y sólo consintió que se realizara una pequeña corrida en la plaza grande del palacio del Buen Retiro, donde podría asistir la Corte y el Ayuntamiento en pleno (19).

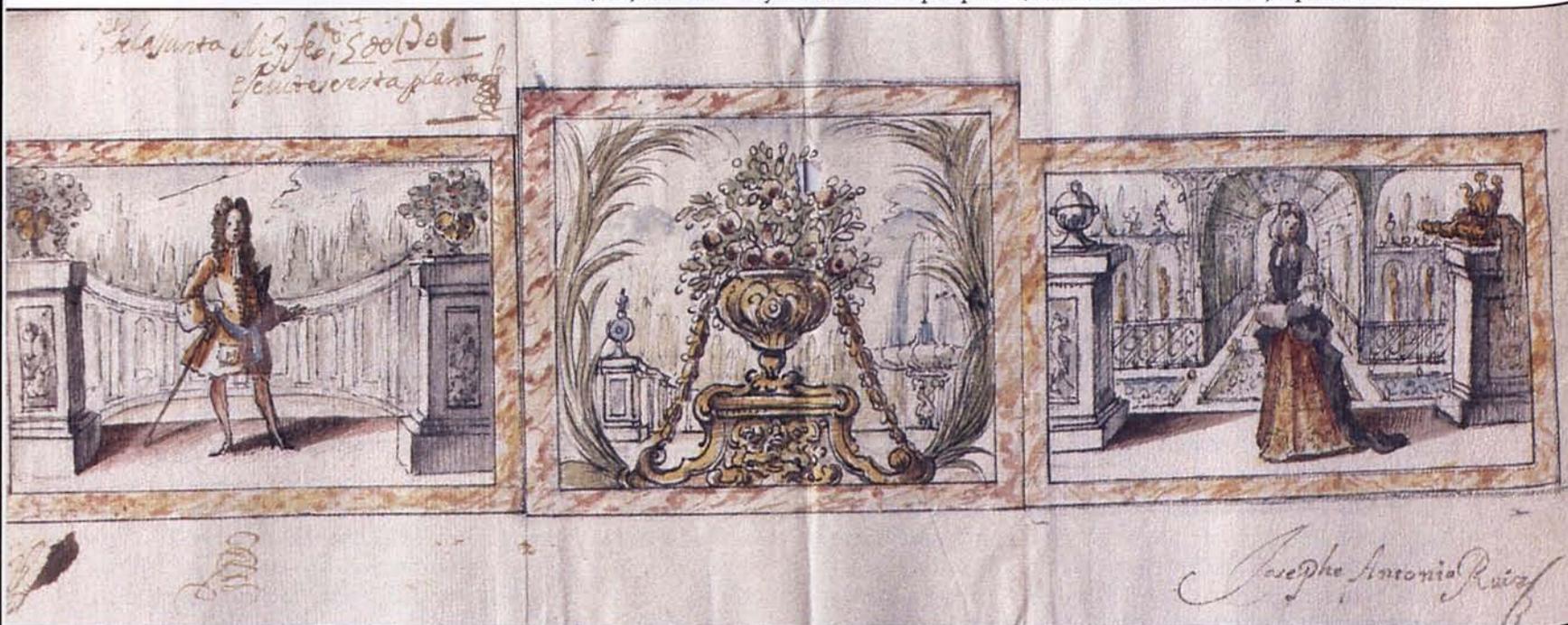
El 30 de marzo de 1701, el rey notificó que su entrada pública en la Corte se efectuaría el 14 de abril a las tres de la tarde (fig. 10) (20), especificando que esa noche y las dos siguientes se pondrían luminarias en toda la ciudad, así como el día 16 del mismo mes, esta vez para ir a dar gracias a la Virgen de Atocha, siguiendo la tradición de la dinastía austriaca.

El día de la entrada pública del rey se pregonó, por orden de la Junta, mediante bandos leídos en diferentes puntos de la ciudad que coincidían con el recorrido de la entrada, asistiendo a estos actos el pregonero, el Alguacil mayor y un escribano, precedidos de chirimías y trompetas.

El 14 de abril, a las dos de la tarde, salieron de la Casa Consistorial el Corregidor y los 41 Regidores de Madrid, precedidos de los dos Secretarios del Ayuntamiento y el Procurador general, todos a caballo. La comitiva se completaba con los 24 alguaciles de la Villa, seis maceros, los porteros de Ayuntamiento, los dos mayordomos de propios

de casa y boca, caballerizos del rey, caballeros de las tres Ordenes Militares (Santiago, Calatrava y Alcántara), Grandes de España y por último Felipe V a caballo. Cuando la comitiva llegó al arco de San Jerónimo, el Ayuntamiento salió a recibir al rey. Tras aceptar del Corregidor las llaves de la Villa, Felipe V se colocó bajo palio para efectuar su entrada triunfal.

Desde la puerta del palacio del Buen Retiro hasta la Torrecilla del Prado se había fabricado una galería de 36 arcos, dividida en seis tramos paralelos y separados, pintada de jaspes verdes, azules, rojos y nácar. Cada tramo se levantaba sobre un zócalo continuo jaspeado en ne-



José Antonio Ruiz. Pinturas para las vallas de la Plaza de Palacio.

y el del Pósito. Recorrieron la calle Mayor, Puerta del Sol y carrera de San Jerónimo hasta el palacio del Buen Retiro, donde se procedió a la ceremonia del besamanos en el Salón de Reinos.

Una vez presentados a Felipe V todos los miembros del Ayuntamiento por el Corregidor, la comitiva municipal salió del palacio guardando el mismo orden y se dirigió al tablado que estaba junto al arco de triunfo levantado a la entrada del Prado de San Jerónimo, donde debía esperar el rey.

A las tres de la tarde, partió del palacio del Buen Retiro la comitiva real, compuesta por los miembros de la Casa del rey, gentiles hombres

gro y adornado con esculturas. Sobre este rodapié se alzaban cuatro pedestales que sustentaban tres arcos pequeños de medio punto, hasta una altura de 25 pies, unidos por una balaustrada pintada de azul y plata. En estos mismos pedestales, rematados en sus esquinas con bolas azules y doradas, se habían colocado estatuetas de emperadores romanos y héroes de la mitología clásica. Apoyados en los pedestales estaban, en parejas, estatuas que representaban los reinos y señoríos de España, empezando junto a la puerta del palacio con los reinos de Castilla y León. Entre cada pareja se intercalaba una figura que simbolizaba cada uno de los meses del año,

cuyo símbolo aparecía en el pedestal. Las figuras de los reinos y señoríos portaban todas coronas en actitud de ofrecimiento, en señal de sumisión al nuevo monarca. El fondo de cada arcada aparecía decorado con jeroglíficos con sus motes alusivos al carácter del rey.

Pintóse una dama con un árbol, un magestuoso joven, y en medio una deidad coronada sentada, y en su regazo un niño durmiendo, con esta letra:

*Entre las gracias de ciencia,
De Magestad y Valor,
Va creciendo nuestro amor.*

El niño dormido simbolizaba el amor de los súbditos que iba creciendo en la demostración de las virtudes del monarca.

Otros jeroglíficos hacían referencia a la formación del nuevo monarca:

Pintóse dos manos, una pintando, otra delineando, con esta letra:

*Con la pluma y el azero
Tanto Imperio te aseguran,
Matemática y Pintura.*

Se aludía al deseo de aunar en la persona de Felipe V tanto el valor del guerrero como la sabiduría de los científicos y la destreza de los artistas. Algunas pinturas hacían referencia a su procedencia:

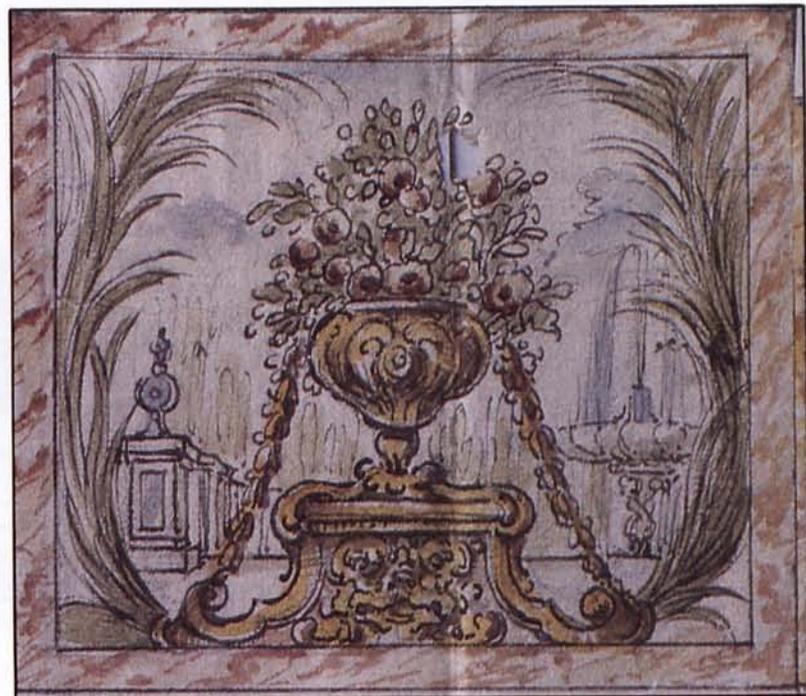
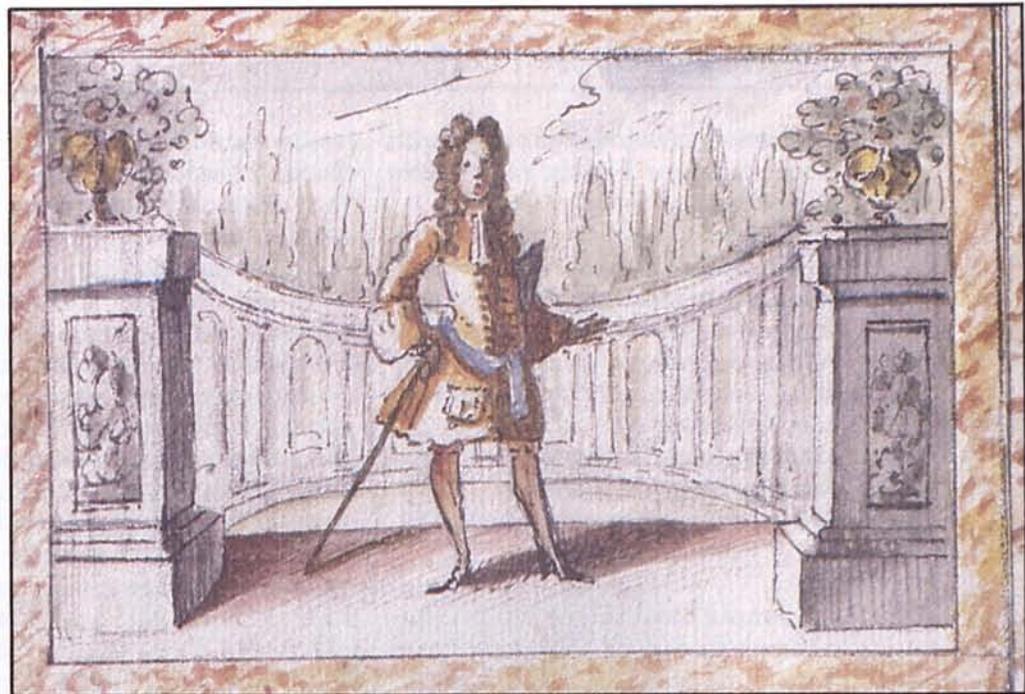
Pintóse un general a caballo junto a un monte que lo ha penetrado, con esta letra:

*Premiando nuestros deseos
Para eternizar su lauro
Si Alexandro allanó el Tauro
Filipo los Pirineos.*

Otras a su legítimo derecho al trono:

Pintáronse tres soles, el de el medio mayor, coronado y orlado con el Toysón, con esta letra:

*Destos tres soles iguales,
Que es sucessor del Mundo,
el Segundo, del Segundo.*



Detalles de la pintura anterior.



También se aludía a la esperanza depositada por España en la nueva dinastía:

Pintáronse dos quarteles de tiendas de campaña con sus esquadrones, y en medio un león, y un gallo abrazados, uniéndolos por los cuellos con un toysón, y esta letra:

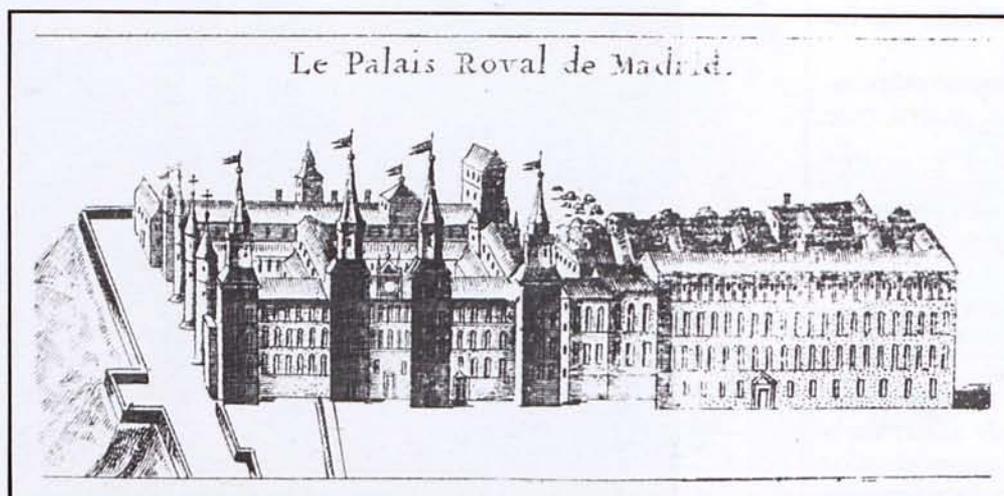
*Con esta plausible unión,
España siempre triunfante,
Observa un mismo semblante
En el gallo, y el león.*

El mote hacía referencia a los beneficios que podían resultar para España de su alianza con Francia.

gundo de 30, presentando dos fachadas idénticas, una que miraba hacia el Prado y la otra hacia San Jerónimo, con 40 pies de profundidad, adornado el interior con case-tones jaspeados de rojo y azul. Se levantaba sobre cuatro pedestales veteados de blanco y oro, pintados en jaspe negro con vetas rojas que sustentaban cada uno cuatro columnas pareadas, jaspeadas de lapislázuli y fachadas con guirnaldas de frutos plateados. Cada par de columnas soportaba un sector de arquitrabe, decorado en jaspe nacarado al igual que las basas y los capitales, sobre el que se asentaba el friso corrido. Este cuerpo se remata-

yaba el escudo real con las armas de España y Francia, coronado el todo una diadema imperial, rodeado de trofeos bélicos.

El arco se unía a los edificios estables mediante dos baluartes que cerraban toda la calle y que, junto con la galería, daban sentido direccional al recorrido. Estos baluartes, de arquitectura claramente militar, se componían de un cuerpo bajo rectangular que imitaba piedra berroqueña rematado por una balaustrada adornada con puntas de diamante; sobre dicha balaustrada iban tres pedestales destinados a las esculturas. Sobre este primer cuerpo se elevaba, en un segundo pla-



Por último, cada tramo de la galería iba rematado con un jarrón de plata con flores y frutos que se asentaban sobre las claves de los arcos.

Tras esta galería, una vez cruzado el Prado de San Jerónimo, se encontraba el tablado, en forma de anfiteatro, en el cual el Ayuntamiento esperaba al rey para hacerle entrega de las llaves de la Villa.

Justo detrás se levantaba un gran arco de triunfo, el único en todo el recorrido de la entrada, por deseo expreso de Felipe V. Este arco era de orden toscano por estar dedicado a la entrada de un rey (21); se componía, en altura, de dos cuerpos, el primero de 80 pies y el se-

ba en un frontón triangular con figuras recostadas.

El segundo cuerpo, de estructura rectangular, tenía una ventana central en forma de arco de medio punto, adornada con un cortinón plateado a modo de palco teatral, flanqueado por dos huecos ciegos cuadrados de medio relieve, rematados por bolas plateadas. Estos huecos constituían la apoyatura perfecta para albergar las tarjetas que en sus textos explicaban o reforzaban la simbología plasmada en la imagen. Este último cuerpo se remataba por un frontón partido por la ventana central, coronado por una base cuadrada de nueve pies de alto con pedestal y cornisa sobre la que se apo-

no, un torreón de sillería de diamante con las juntas jaspeadas en rojo, rematado por almenas. Sobre él y en un tercer plano en fondo, un último cuerpo octogonal con ventanas circulares, coronado con banderas y trofeos de guerra.

El arco y los baluartes formaban parte de una tipología efímera de exaltación y dignificación de un acontecimiento político, religioso, militar, etc. Este mensaje, de carácter general, se individualiza en un hecho o personajes concretos mediante la escultura, la pintura, los motes, los jeroglíficos y los emblemas; estos elementos siempre responden a la ascendencia, a las virtudes y al carácter del personaje al

que se dedica. Por ello se colocaron, sobre los pedestales del primer cuerpo del arco, las figuras de Manto, Júpiter, Océano y Manzanares, acompañadas cada una de un verso. La primera y la última celebraban el saludo de la ciudad al nuevo monarca.

*El Sol que viene despacio,
El Manzanares retrata,
Pues es con Luna de plata
Espejo de su Palacio.*

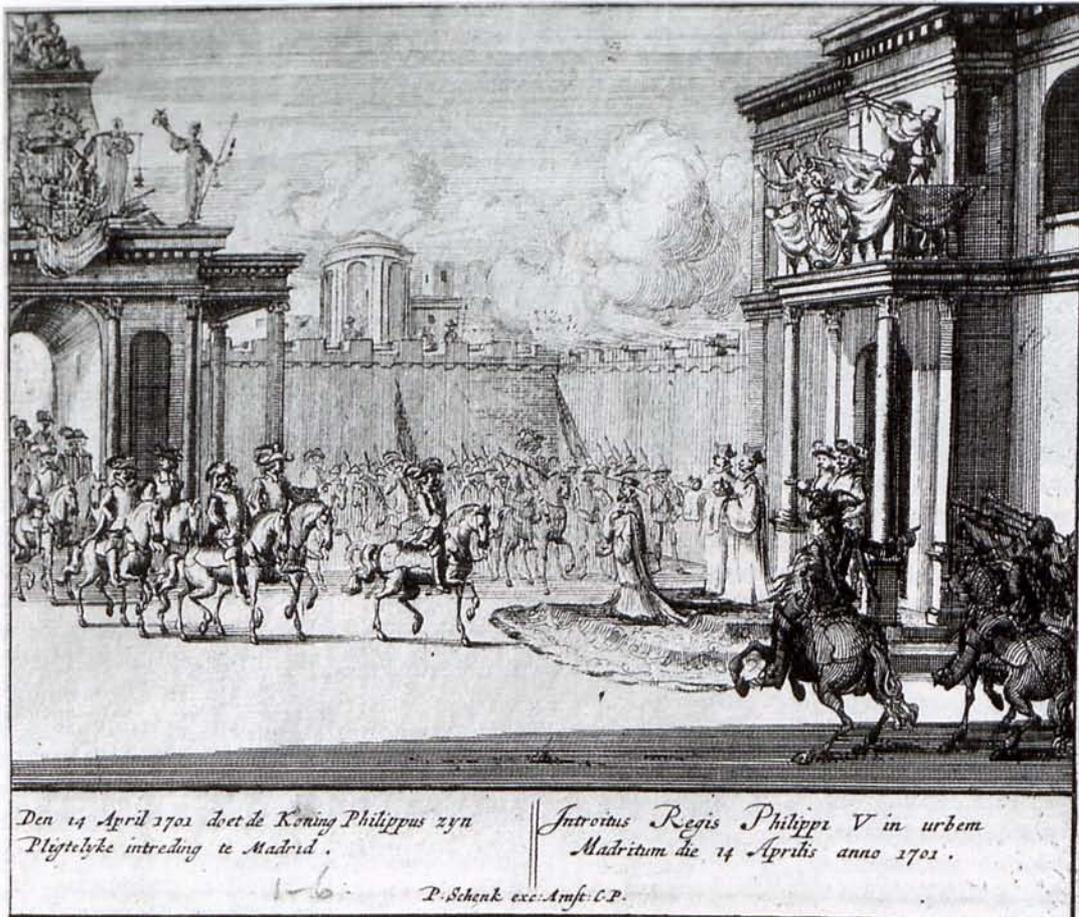
A ambos lados del escudo que coronaba el arco, en la fachada del Prado, se pusieron las estatuas del Amor y la Esperanza y en la de San Jerónimo, las del Mérito y la Felicidad Pública.

En las ventanas de los tímpanos de los arcos laterales se encontraban las estatuas de Mayo y el Día mirando al Prado y el Año y la Primavera, mirando a Madrid.

Sobre los pedestales de la balaustrada del cuerpo bajo de los baluar-

Madrid protegida por el nuevo monarca.

A unos 80 pasos de distancia de este arco se encontraba en la acera de la izquierda de la carrera de San Jerónimo, un Monte Parnaso elevado sobre un tablado de 16 pies de alto, en forma de media luna. Se levantaba sobre seis pilastras de pedestal rústico, adornado con piedras plateadas. En la parte inferior de los intercolumnios se pintaron siete fuentes de tazas jaspeadas de



En el tímpano del frontón del primer cuerpo se colocaron, por cada cara, dos estatuas recostadas: la Magnificencia, la Hermosura, la Riqueza y la Concordia y entre ellas un tarjetón con una octava.

En la ventana central del segundo cuerpo del arco, en la fachada que da al Prado, se pintó un cuadro con la toma de Sevilla por Fernando III el Santo, donde se representaba a un moro rendido al rey, entregándole las llaves de la ciudad. En la otra cara, la conquista de Jerusalén por San Luis de Francia.

tes iban tres estatuas por cada cara: al Prado, el Poder, la Fortuna y la Paz a un lado y al otro: la Fama, la Majestad y la Abundancia; a la carrera de San Jerónimo y a un lado: la Verdad, la Lealtad y la Obediencia, y al otro: la Inmortalidad, la Liberalidad y la Alegría.

En el torreón del lado izquierdo se representó el Jardín de las Hespérides, como alusión a Hércules, símbolo de la Monarquía hispana. En el de la derecha se pintó un oso de pie, inclinando su cabeza hacia un laurel, simbolizando a la Villa de

alabastro y adornadas con ninfas desnudas; los chorros de las fuentes brotaban de dragones, delfines, sierpes, etc. Por encima de ellas se colocaron lienzos representando huertos y jardines. Sobre las pilastras, por encima de 70 pies, un Monte Parnaso, en cuya cumbre se encontraba el Caballo Pegaso dando una corveta; de las patas traseras, apoyadas en el Monte, surgía entre las rocas, un manantial que discurría por la pendiente hasta una taza de alabastro que representaba la fuente Castalia y que se derrama-

ba sobre un arco plateado apoyado en pilastras. Junto a Pegaso estaba situada la figura de Apolo tocando la lira y distribuidas por el Monte, las nueve Musas. Por último, al pie del Monte, se colocaron las figuras de seis poetas españoles: Calderón, Lope de Vega, Argensola, Quevedo, López de Zárate y Góngora.

En la base del tablado se dispusieron dos tarjetas con los siguientes motes.

*A su Monarca celebre
El Pindo, pues la Poesía
Es culto, y es armonía.*

*Musas cantad, que en el Pindo
Logra el Parnaso Español
Otro influxo, y otro sol.*

Los versos aluden a Madrid como Parnaso de todas las ciencias y al deseo de que fueran protegidas e impulsadas por el nuevo monarca.

El cortejo de la entrada atravesó la carrera de San Jerónimo y la Puerta del Sol hasta llegar a las gradas del convento de San Felipe, donde figuraba un trono con la figura del rey sentado y rodeado por las Cuatro Partes del Mundo que le rendían vasallaje, ofreciéndole dones, símbolo de sus respectivos continentes. Las gradas estaban divididas en cuatro partes para que ocuparan sus puestos las cuatro estaciones del año (fig. 11).

El pórtico del convento de la Soledad se adornó con una estrella de rayos de flores de plata que encerraba la figura del rey en un óvalo, todo adornado con águilas imperiales.

En la calle Mayor, desde la Puerta de Guadalajara hasta la Platería, los guarnicioneros se encargaron del adorno de ambas aceras con arcos de frutos, parras y flores donde colocaron las letras del nombre de Felipe V y en cada una de ellas una tarjeta que exaltaba las virtudes del monarca.

Los pellejeros adornaron su sector con pieles de animales que iban acompañadas por motes de carácter jocoso.

Los mercaderes de la calle Mayor hicieron una galería de arcos apoyados en columnas pareadas que

imitaban coral, formada por espejos enmarcados en follaje. En el centro de esta galería se puso un dosel que albergaba la figura del rey a caballo y a sus pies su abuela María Teresa de Austria, hija de Felipe IV. En las claves de los arcos, las armas de los reinos con sus tarjetas y motes que aludían a la simbología ya expresada en la primera galería del recorrido.

En el mismo tramo de la Platería y en la calle de Santiago, el gremio de los plateros levantó, en ambas aceras, dos tablados de 10 pies de largo por 12 de alto, sobre los que se elevaban torreones de diferentes alturas. Los frontis de los tablados se adornaron con arcos jaspeados de blanco perlado y ribeteados de oro, siendo los fondos y los planos de jaspe azul y blanco; sobre las claves de los arcos, escudos formados con piedras preciosas, coronas, leones, corderos, flores de lis y todas las insignias de las Casas francesa y española. En las esquinas de los tablados, cuatro estatuas sobre pedestales: dos de ellas representaban a Fernando III el Santo y a San Luis de Francia, con sus símbolos, ambos con una cabeza de un moro a los pies; en los pedestales se pusieron jeroglíficos y motes relacionados con las hazañas de dichos reyes, vinculándolas siempre con Felipe V.

Pintóse en el pedestal de San Fernando, a la fachada, dos mundos, y las columnas del Plus Ultra, con esta letra:

*Porque era Imperio sucinto
Todo un mundo a tal Señor,
Nuevo mundo halló el valor
Para Don Felipe Quinto.*

El recorrido finalizaba en palacio, cuya plaza se dividió en tres calles mediante las vallas colocadas por el Ayuntamiento, ya descritas, siendo la central para el rey y las laterales para los carros triunfales donde iban los comediantes que representarían la mojiganga en palacio.

Aquella misma noche y las dos siguientes, por orden del Ayunta-

miento, hubo fuegos artificiales y se iluminaron las calles y plazas más importantes de la ciudad, poniendo así fin a la entrada triunfal.

El día 15 de abril salió el rey de Palacio a caballo para ir a dar gracias a la Virgen de Atocha; con este motivo se dirigió, cruzando la plaza Mayor, al convento de Atocha, acompañado por la misma comitiva que el día de su entrada pública.

Después de atravesar la Plaza Mayor, entraron en la de la Provincia, cuya fuente se adornó con flores y plantas de todo tipo; la fachada de la Cárcel Real (actual Ministerio de Asuntos Exteriores) estaba decorada con una arquería de espejos cubiertos de flores y hojas, mientras que la del Hospital de Antón Martín fue adornada con tapices y vistosas colgaduras en cuyo centro se puso un dosel de felpa carmesí con la imagen de la Virgen de Belén y a sus pies un retrato de Felipe V en atuendo militar, flanqueado por los retratos de sus abuelos, María Teresa de Austria y Luis XIV.

En las últimas gradas de la fachada de los Niños Desamparados, en vez de colgaduras, se dibujó un curioso adorno: la representación de trescientos niños que, según la relación, parecían salir del Refectorio para dar la bienvenida al rey, el cual, tras la acción de gracias, tomó el coche con los señores que le acompañaban y haciendo el mismo recorrido de vuelta vio la plaza Mayor y la de Palacio iluminadas con antorchas colocadas en todos los pisos.

Así concluye, conforme a la tradición, una de las ceremonias más significativas del mundo barroco; significativa no sólo por los adornos y decorados que realizaron los artistas más destacados del momento, sino también por su carácter propagandístico centrado en la imagen del monarca; por legitimar, mediante el lenguaje emblemático de la época, la presencia de Felipe V en el trono de España y, sobre todo, por pretender crear un ambiente de renovación, de «aire nuevo» que no se haría realidad hasta mediados del siglo XVIII.



Entrada pública de Felipe V en Madrid.

(1) *Juramento de fidelidad de los Reinos de Castilla y León a Felipe V.* 550 × 390 mm. Cobre, talla dulce. I, D y G.—Pedro Rodríguez Araujo. Col. Antonio de Ubilla y Medina. Juramento... que los Reynos de Castilla y León hicieron en el convento de San Gerónimo de Madrid al Rey Don Phelipe V, el 8 de mayo de 1701. M. M., 2.930.

(2) *Proclamación de Felipe V.* G: Tomás López Enguádanos y José Fonseca Mendoza. Cobre talla dulce. 192 × 117 mm. M. M., 12.305.

(3) *Retrato de Felipe V.* G: Edelinck. D: Teodoro Ardemans. 187 × 270 mm. M. M.: 14.582.

(4) «Libro de las disposiciones y festejos de la entrada y Rezi-vimiento del Rey nro. Señor Phelipe Quinto.» A.S.A: 2-66-25.

(5) *Ibid.*

(6) Véase H. KAMEN: *La España de Carlos II.* Ed. Crítica. Barcelona, 1981.

(7) A.S.A: 2-65-1.

(8) A.S.A: 2-65-1. Informe de Teodoro Ardemans de 8 de marzo de 1701.

(9) A.S.A: 2-65-1. Tinta negra y aguadas sepia, roja, azul, verde, amarilla y gris. 153 × 415 mm. Firma: «joseph Antonio Ruiz» (rubricado). Anotaciones margen superior izquierdo: (sres. de la Junta Md, y febr. 5 de 1701/ejecutese esta planta» (rubricado).

(10) J. M. MORÁN TURINA: *La alegoría y el mito: la imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1759).* Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia el día 4 de mayo de 1981. Ed. de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, pág. 23. Madrid, 1982.

(11) A.S.A: 2-65-1.

(12) A.S.A: 2-65-1 y 2-66-25.

(13) Las monjas del convento de Santa Catalina de Sena solicitaron al Ayuntamiento licencia para levantar un tablado delante de

las tapias del convento «Para ayuda de componer la yglesia, que está casi indecente para celebrar los divinos officios, y por ser notorio que en todas las entradas en público de Personas Reales..., se ha hecho siempre dicho tablado...». El Ayuntamiento se negó a ello por considerarlo más un estorbo que un adorno. A.S.A: 2-65-1 y 2-66-25.

(14) «Descripción del Adorno que se hizo en esta Corte a la Real Entrada de su Magestad nuestro Católico Rey Don Felipe Quinto, el día catorce de Abril desde el Buen Retiro a Palacio, con el aparato de Arco, Monte Parnaso y distancia del al Prado, y carrera hasta el Palacio: De sus geroglíficos, motes y demás inscripciones, según sentido literal, Histórico o Natural del Assumpto». B.N: R/23.787, pág. 5 v.

(15) *Ibid.*

(16) Las bocacalles que no adornaron los Consejos se repartieron entre los regidores, alguaciles y secretarios del Ayuntamiento para que montaran tabladros y los adornaran. A.S.A: 2-65-1.

(17) A.S.A: 2-65-1.

(18) *Ibid.*

(19) Véase F. LÓPEZ IZQUIERDO: *Madrid, Felipe V y los toros.* A.I.E.M., T. VI, págs. 351-374, 1970.

(20) *Entrada de Felipe V en Madrid, 1701.* G: Pieter Schenck. Cobre, talla dulce. 150 × 180 mm. M. M., 4.541.

(21) Según Serlio, el orden toscano es el más apropiado para «cosas fuertes como sería puertas de ciudades, para fortalezas, para castillos y lugares para guardar tesoros, y donde estén las municiones y artillerías, o para cárceles o puertos de mar, y otros semejantes edificios para uso de la guerra». Sebastián Serlio. Tercero y Quarto Libro de Arquitectura de... Sebastiano Serlio Boloñés... (Traducido por Villalpando.) En Toledo en casa de Iván Ayala, con privilegio por diez años, 1552. Libro IV, fols. IV y V.



Entrega de las Medallas de Oro de Madrid, 19 de diciembre de 1986.



Plantación de un madroño en el barrio de San Blas, 6 de enero de 1987.

INAUGURACIONES OFICIALES DE MADRID



Inauguración de la Exposición «Diez años de publicidad política», 12 de diciembre de 1986.



Inauguración de la reforma de la Puerta del Sol, 20 de diciembre de 1986.



Fiesta de despedida de los estudiantes de Formación Profesional, 5 de febrero de 1987.



Visita del Presidente del Senado de Méjico, 30 de enero de 1987.

IONES Y ACTOS LA ALCALDIA DE MADRID



Visita al Colegio de San Ildefonso, 9 de febrero de 1987.



Inauguración de la Exposición «Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX», 24 de marzo de 1987.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE: _____

DIRECCIÓN: _____

LOCALIDAD: _____

PROVINCIA: _____

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

Firma: _____

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

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

El Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

—Servicio de Gestión Editorial—

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

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

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

AYUNTAMIENTO DE MADRID



Ayuntamiento de Madrid