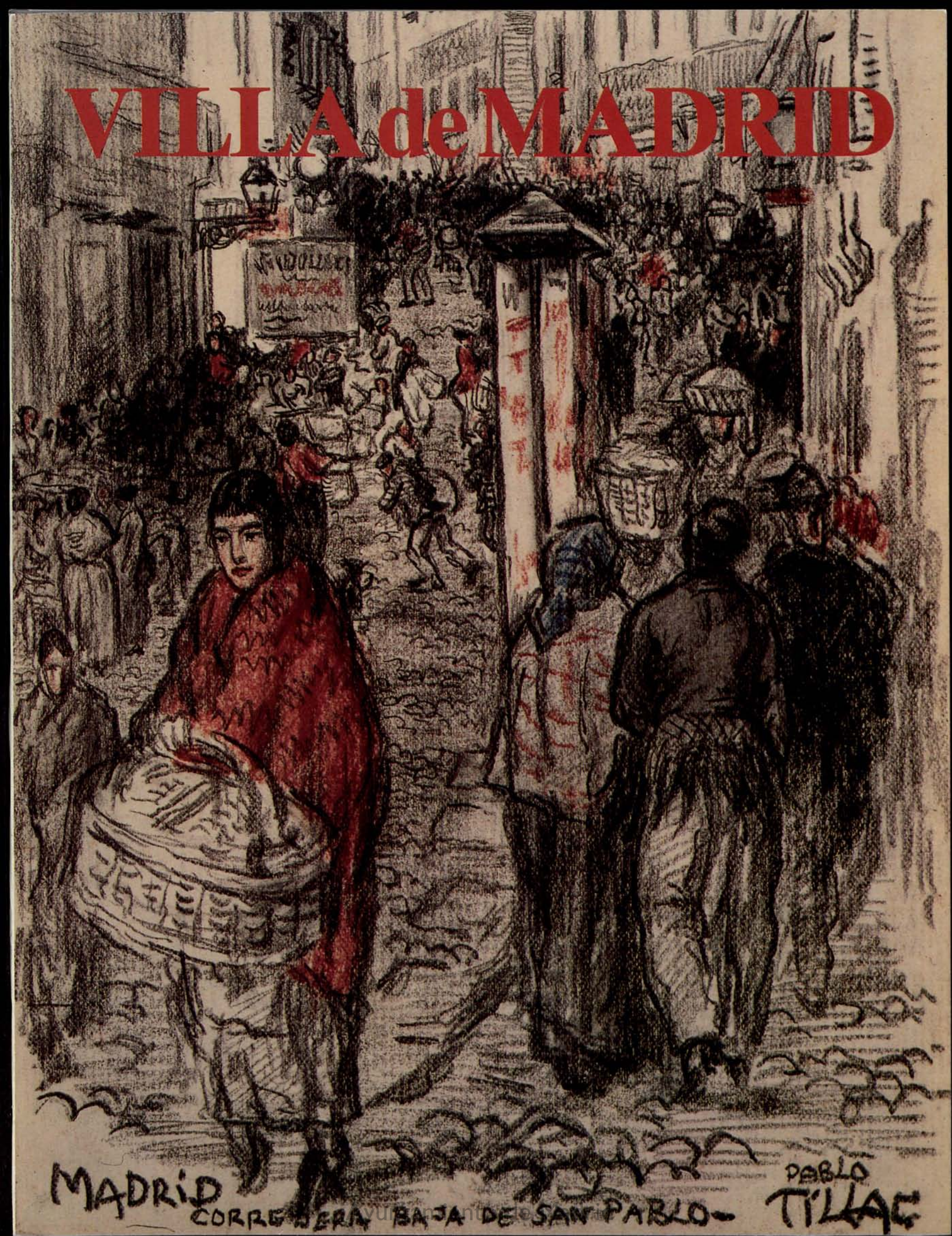


VILLA de MADRID



MADRID

CORREJERA BAJA DE SAN PABLO-

PABLO
TILLAC

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

M A D R I D

AÑO XXV

1987-II

NUM. 92

Sumario

Poseer Madrid. Por Francisco NIEVA.

El Arquitecto Pedro de Ribera y su obra municipal. Por Matilde VERDÚ RUIZ.

Profesión: coqueta. Decimonónicas madrileñas ante el tocador. Por Estrella de DIEGO.

El flamenco en Madrid (siglo XIX). Por Arie SNEEUW.

«El Madrid de Galdós» en La Elipa. Por Rafael SIERRA VILLAECIJA.

PORTADA:

«La Corredera Baja de San Pablo». Dibujo de Pablo TILLAC.

COORDINACIÓN:

Andrés PELÁEZ MARTÍN.

ADMINISTRACIÓN:

Araceli HERNÁNDEZ MORENO.

FOTOGRAFÍAS:

VILLAR, CASARIEGO, AUTORES Y ARCHIVOS DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID» y del Museo Municipal.

Depósito legal: M. 4.194 - 1958

Imprime: Artes Gráficas Municipales
Área de Régimen Interior y Personal



POSEER MADRID

Por
Francisco NIEVA

Vivía yo entonces en Berlín Oriental, en un hotel llamado Unter den Linden, tomado su nombre de la propia Avenida de los Tilos, en la que se hallaba emplazado. Trabajaba en un teatro de rigurosa disciplina y de furiosa pasión expresiva. Los alemanes artistas me mostraron esa inimitable virtud suya de materializar las dotes del espíritu —su loca y polimorfa razón de sentirlo y poseerlo todo— con buenas dosis de reflexión y de técnica. Me subyuga esa capacidad.



Ayuntamiento de Madrid

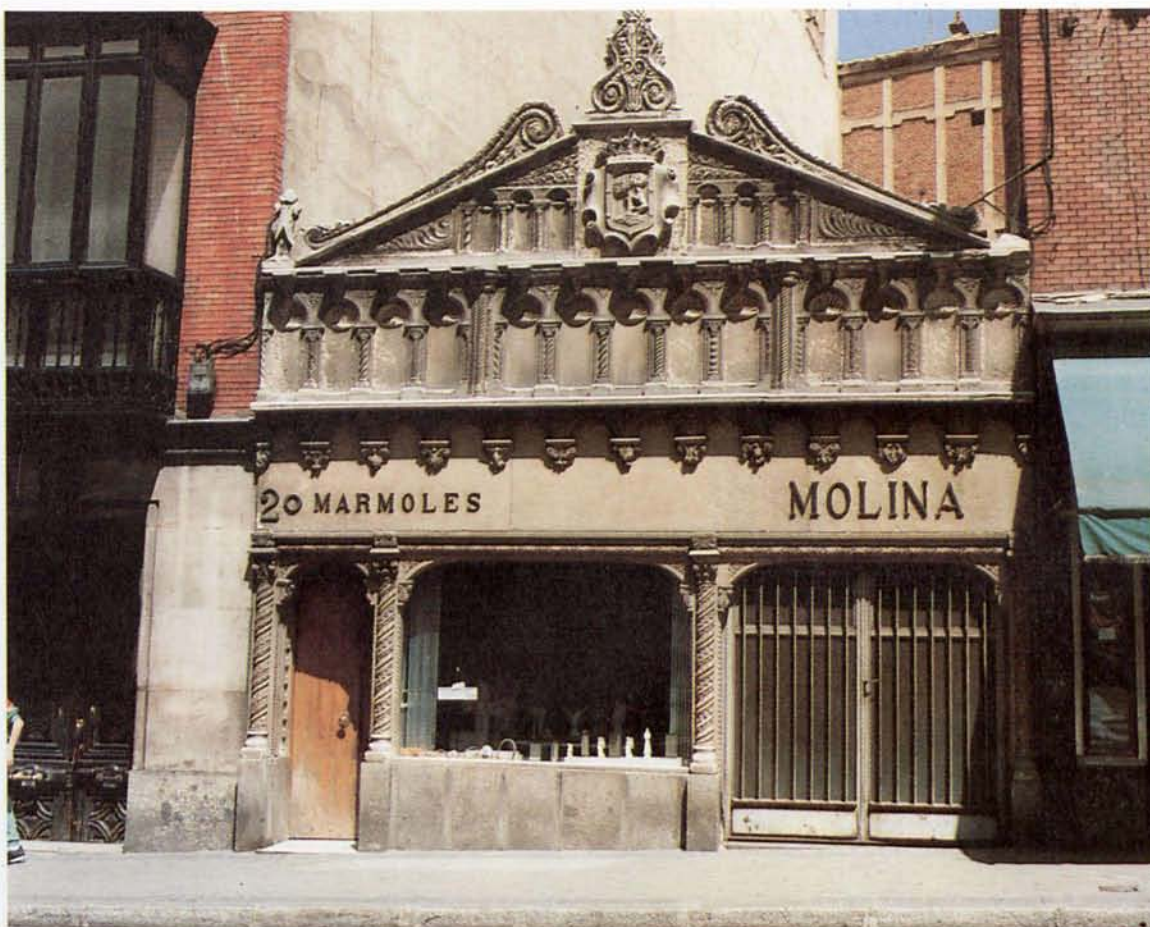
Pero mi cuarto, con todas las comodidades, era una celda mínima con una pared de cristal. Bien es cierto que, desde allí, se veía la sombría y patética Puerta de Brandeburgo y una línea de palacios y monumentos conservados como reliquias en su total desmantelamiento durante la guerra. Cáscaras vacías, antros indescriptibles, que al anochecer eran como contenedores de sombra y de rumores misteriosos; alguna vez se escuchaban en su interior desmoronamientos inquietantes; un ladrillo más que se desprende. El otro Berlín, el Occidental, exhibía en Kurfurstendam —la avenida escaparate— todo lo más elegante y sofisticado —y carísimo— de la imaginación occidental. Yo, además, me encontraba en plena forma, vivía con plenitud y acumulaba conocimiento y praxis de mi oficio como hombre del espectáculo.

Pero, a veces, me acordaba de mi entrañable Madrid y me recreaba en la loca idea de poseer en su corazón urbano un refugio casi de cuento. Un lugar antiguo e incólume, en un barrio en donde todavía yo pudiese escuchar el hablar recortado y guasón de mis madrileños, donde encontrase los bares familiares, las tiendecillas de los mimbrenos, las minúsculas relojerías de portal, las cacharrerías... Y las torres chatas de Madrid, sus campanadas en el aire azul. Las golondrinas de la tarde, las desgarraduras de oro y violeta en el poniente del Campo del Moro.





Todo esto se concilia con una actitud tan vanguardista y transgresora como la de Ramón Gómez de la Serna, y viene a explicar que el vanguardista auténtico no sólo no reniega de la tradición popular, del abrigo espiritual que supone, sino que la necesita como baremo de pureza y de espontaneidad, en tanto que transmisor de auténticas tradiciones, no las falsas tradiciones del amaneramiento artístico y del tópico cultural. Nunca será tópico ese Madrid, porque conserva esencias de identidad que necesitamos para fortalecer nuestro carácter de madrileños. Ese Madrid, coloreado por Galdós, agrisado por Baroja, esperpentizado por Valle Inclán, «greguerizado» por Ramón, es una esencia sin discusión. Es amable y amado por muchas razones de peso. Defender Madrid de la especulación capitalista, defender ese cogollo de rebelde personalidad, debería ser la misión de todo gobierno lúcidamente progresista, porque no defiende ninguna tradición muerta, sino



un género de vida de grandes y entrañables rasgos que comportan toda una forma ética y estética de concebir lo cotidiano en una gran urbe que tiene el deber de enfatizar su historia y de resistir a toda agresión gratuita que menosprecie el alma de sus ciudadanos. El cogollo étnico de Madrid necesita todo el talento de los jóvenes arquitectos, la opinión y la crítica de todos sus artistas, la mayor atención de sus alcaldes para perfeccionar su «ilusión», su espejismo; la unidad formal de su espectáculo. Nuestra Disneylandia, nuestras Vegas. Conservar Lavapiés sería una de las mayores inversiones turísticas para el futuro, acomodar alegre y confortablemente a su vecindario sería la iniciativa ecológica de mayor enjundia para Europa.

Aquel sueño mío se cumplió. Hoy soy el feliz vecino de una casa de gran solera, con vieja y amable dama en la buhardilla, con galdosiano negocio de ropas en el bajo, con gatos maullones en muchos pisos y... con esas añoradas campanadas que caen sobre el ancho patio silencioso. Y también las chispas de los fuegos artificiales verbeneros que se lanzan desde la Plaza Mayor. A veces tomo el desayuno en una cafetería situada bajo el arco por el que pasó el conde de Villamediana para que lo matasen de una puñalada en su corazón de «sex simbol» ambiguo. Vivo en la matriz de Madrid. Las últimas sombrererías, las últimas tiendas





Ayuntamiento de Madrid



de santos. Y los punkies. Por favor, que no me retiren a los punkies, ni de allí ni de ninguno de mis queridos barrios antiguos. ¿Por qué esta reclamación? Porque es razonable. Porque también se sienten cómodos en el Chelsea de Londres y en el Village de Nueva York. Y son tan «pop» como la Corrala y las Vistillas. Porque también van vestidos de espejismo y de ilusión atemporal. Son nuestros verdaderos chisperos y majos. La nueva y verdadera truculencia de Lavapiés, que por milagro se renueva así, vive de verdad su aventura centenaria de abrigar el orgullo y la fantasía popular. La novedad salvaje casa muy bien con la noble tradición marginada. De su confusión surge un mundo sorprendente, maravilloso.

Si nuestra política no es capaz de conservar al máximo este espacio de autenticidad étnica, si se siguen produciendo reformas con un criterio señoril y paternalista —desmitificador— que desbarata el paisaje urbano con la incisión en él de un programa de ordenamiento pequeño burgués, racionalista y peyorativamente municipal, como se ha venido haciendo hasta ahora, puede que al cabo de los años hayamos enterrado a Madrid, borrado por completo su rastro. Para mí, no hay novedad más ambiciosa que conservarlo en vida.





EL ARQUITECTO PEDRO DE RIBERA Y SU OBRA MUNICIPAL

Por
Matilde VERDÚ RUIZ

A pesar de la acción devastadora del tiempo y de las guerras, a pesar del peligro de desaparecer para siempre bajo la irreversible actuación de la piqueta, en el paisaje ciudadano madrileño, se integran aún diversas obras de uno de los arquitectos más entrañables nacidos en ella: Pedro de Ribera.

Artista cuya actividad se desarrolló a lo largo de los primeros cuarenta y dos años del Siglo de las Luces, sus principales creaciones, punto culminante del barroco castizo, se convirtieron muy pronto, a través de las críticas académicas clasicistas, en ejemplo peyorativo de los elevados niveles de «decadencia», «extravagancia», «ridiculez», «insinceridad» y «carencia de funcionalidad» en los que podía incurrir la arquitectura si se dejaba a merced del arbitrio incontrolado de la imaginación.

Contemplada con la objetividad que nos proporcionan casi tres siglos de distancia, la personalidad artística de Pedro de Ribera se nos impone en la actualidad, con una categoría de gran entidad, reclamadora de nuevos trabajos de investigación que logren desvelar con precisión toda su magnitud.

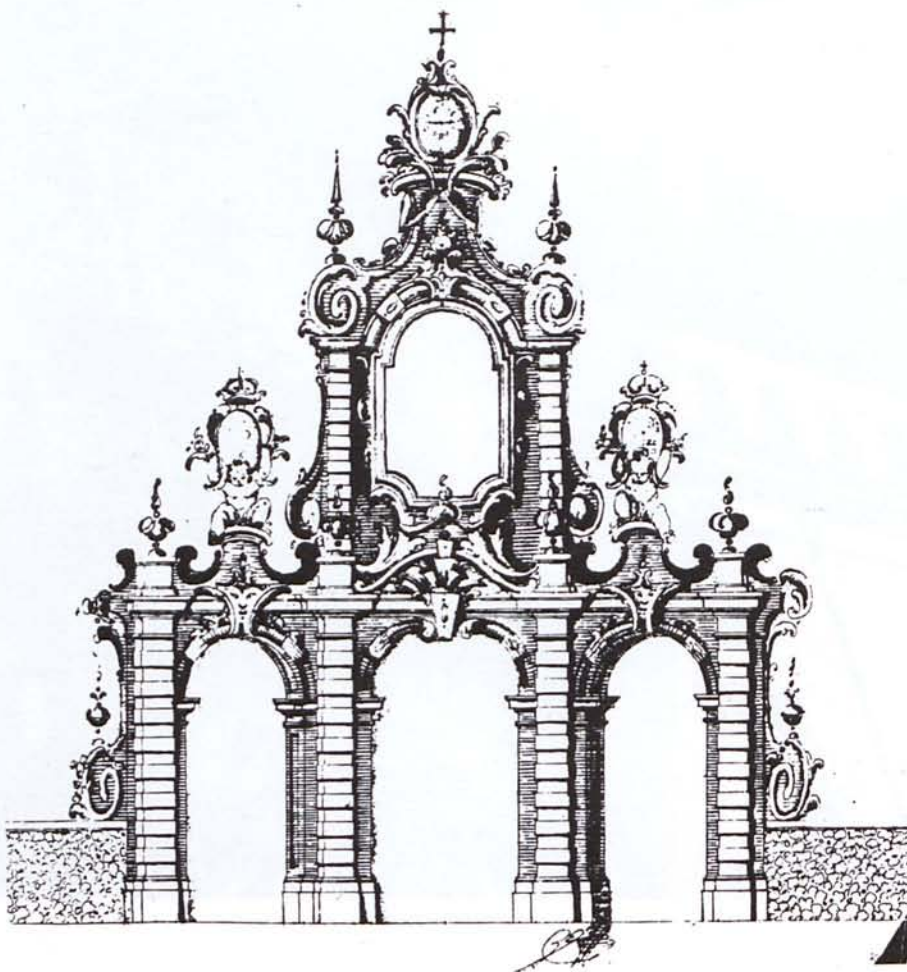
Contribuir al esclarecimiento del perfil humano y profesional de este personaje es objeto de nuestro trabajo.

Debido a su amplitud, abordaremos primeramente el estudio de su obra municipal (1). A ella van dedicadas estas páginas, en las que pretendemos destacar sus diversas facetas, sus principales logros y dar a conocer algunos planos ilustrativos de la misma.

Si relevante fue el papel desempeñado por Ribera en la inserción dentro de la Villa y Corte madrileña de embellecedores edificios propagandísticos en favor de la Iglesia y de la nobleza, inapreciables fueron los servicios que prestó al Ayuntamiento de Madrid.

En el año 1715 acabó la guerra de Sucesión, que situó al frente de los destinos españoles al rey Felipe V.

Restablecida la paz, una de sus principales preocupaciones fue intentar cambiar la fisonomía de la ca-



pital de España y aminorar el aspecto pueblerino que aún ofrecía respecto a las principales capitales de Europa.

Fue incapaz, sin embargo, de crear una infraestructura económica que posibilitase la realización efectiva de tales deseos; al igual que lo hicieran sus predecesores en el Trono, responsabilizó al Concejo madrileño de la ejecución de las obras públicas de la corte, sin apenas dotarle de otros medios que un deficiente sistema administrativo sustancialmente basado en el que se había desarrollado bajo los Austrias.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, el agravamiento de la precaria situación económica que el reinado de Felipe V heredó de aquéllos, con las secuelas de la aludida guerra fratricida, ardua y comprometida se presentó, ciertamente, la misión de las personas a quienes

Puerta de San Vicente. (Fig. 1).

las autoridades madrileñas encomendaron la consecución de resultados positivos dentro del ámbito constructivo y urbano, acordes con las intenciones del nuevo monarca.

Pedro de Ribera fue el principal arquitecto sobre el que recayó la responsabilidad de viabilizar las conquistas alcanzadas en este sentido por el Concejo de la ciudad que le vio nacer.

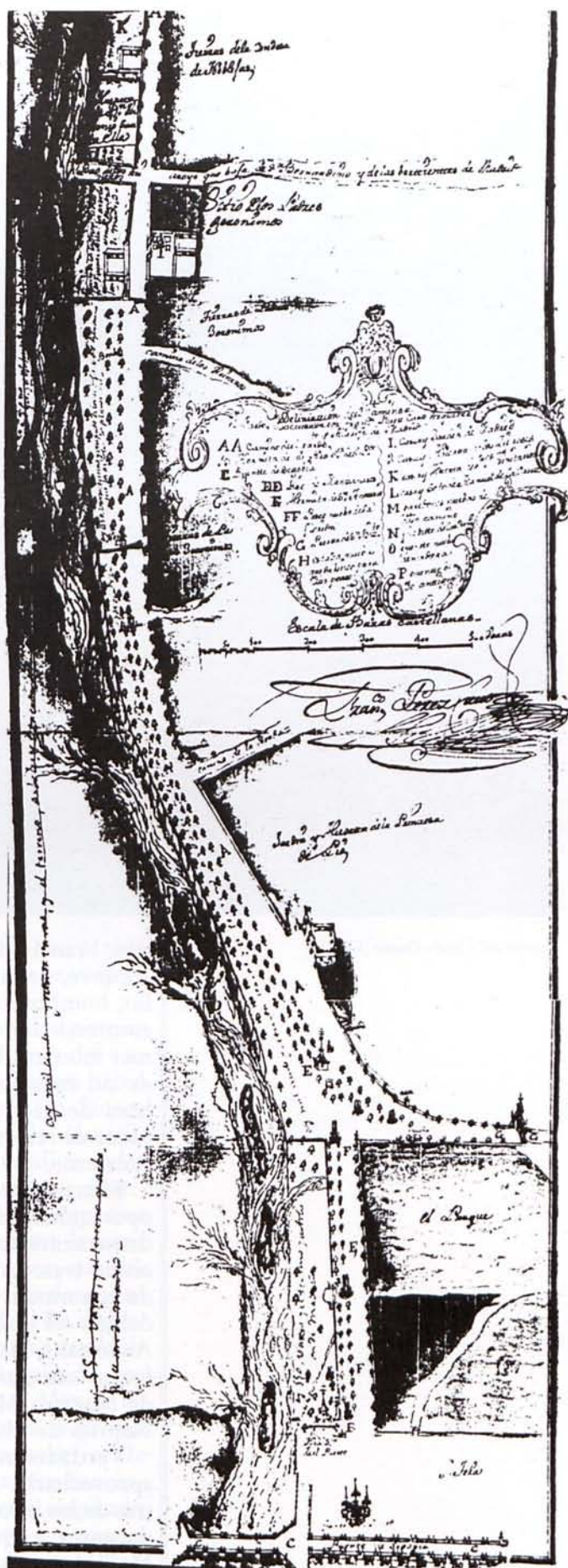
Su modo de asumirla nos parece valiente y audaz, especialmente si consideramos que no sólo estuvo mediatizada por unos medios económicos raquíticos, sino, también por unos medios formativos profesionales deficientes, basados, fundamentalmente, en las enseñanzas transmitidas por su padre (como él, arquitecto y ensamblador), unos cuantos libros y la lección permanente del arte español.

Empleando estos escasos recursos, añadiéndoles su gran talento creativo, dibujístico e imaginativo, pero también utilitario y práctico, su también elevada capacidad de trabajo, entrega profesional y honestidad, Ribera consiguió acaparar los máximos cargos otorgados por el Ayuntamiento madrileño en la esfera arquitectónica urbanística. Fue nombrado, entre 1718 y 1719, teniente del entonces Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid, Teodoro Ardemans, y en 1726, al morir éste, obtuvo sus puestos.

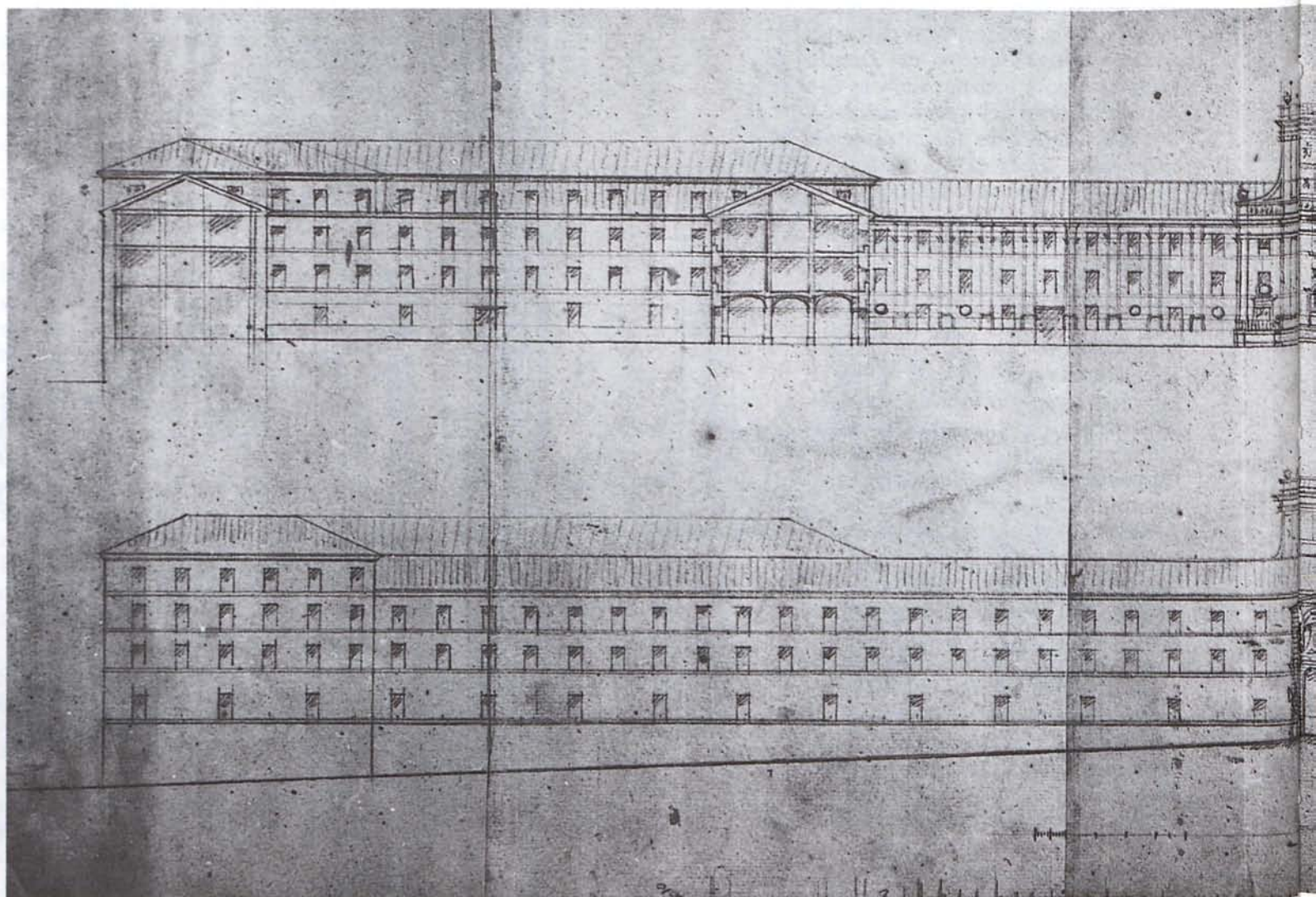
Dichos cargos consagraron su prestigio y le permitieron seguir ocupando un lugar relevante en la corte, en su proceso modernizador, hasta que murió en 1742, a pesar del veto impuesto a su estilística por Felipe V en las obras reales, frente a la de los artistas extranjeros que invadieron Madrid a partir de 1720.

Tres fueron las obras que más decisivamente determinaron el encumbramiento del arquitecto y su ascenso a los primeros escalafones concejiles: el Paseo Nuevo, el Cuartel de Guardias de Corps y el Puente de Toledo madrileños.

Su proyección y dirección le fueron encomendadas, entre 1716 y 1728, por el Corregidor de la capital,



Plano de Francisco Pérez.
(Fig. 2).



Cuartel del Conde-Duque (Fig. 3).

don Francisco Antonio de Salcedo Aguirre, primer Marqués de Vadillo, hombre de espíritu moderno y emprendedor en quien nuestro primer monarca borbón encontró uno de sus máximos colaboradores a la hora de hacer realidad sus inquietudes de reforma, y Ribera, su gran protector.

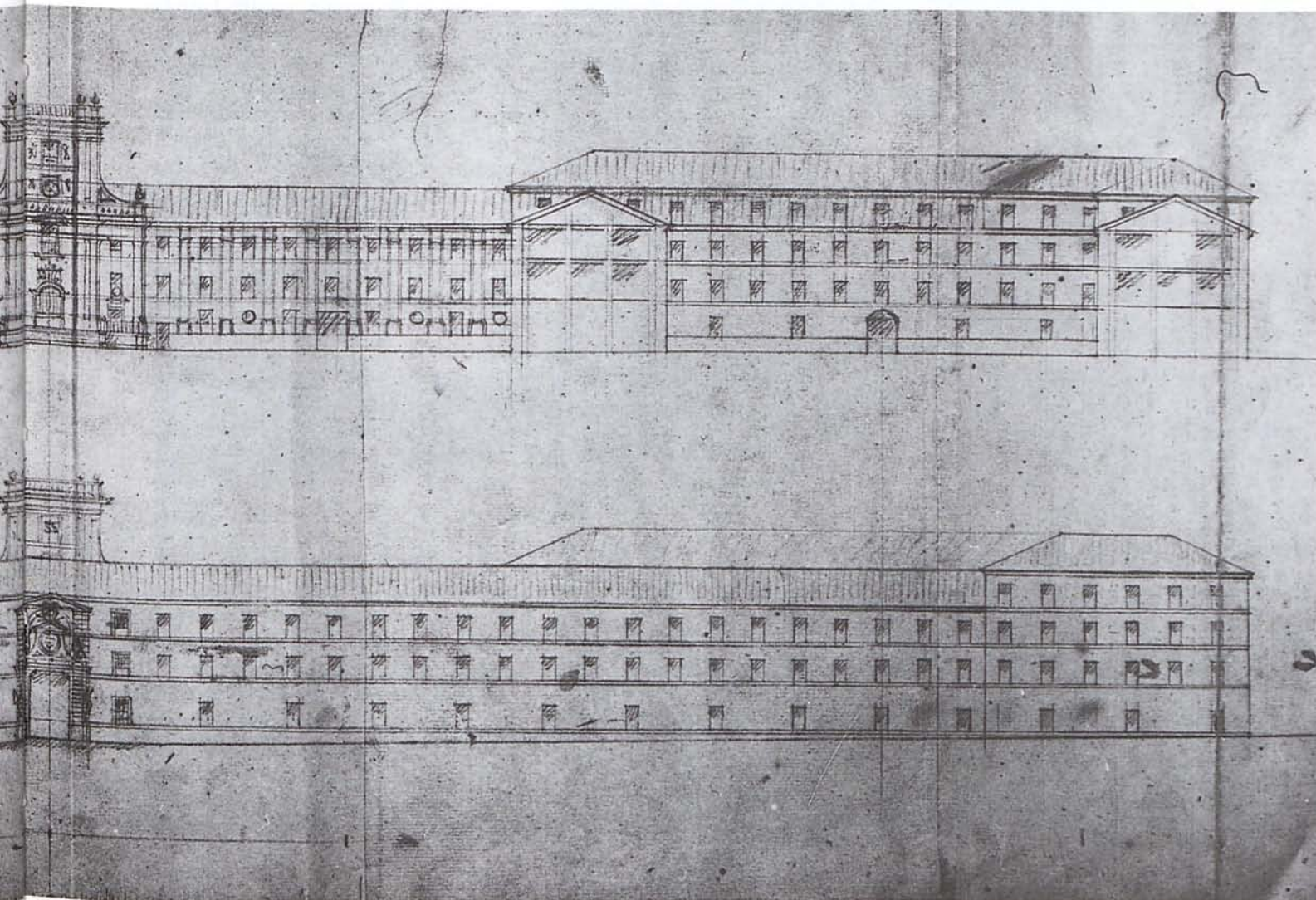
El artista recibió con ello la gran oportunidad de demostrar contundentemente su valía, de crear unas obras trascendentes que en virtud de la normativa municipal hubiesen debido ser diseñadas y dirigidas por Ardemans, dado que por aquellas fechas era quien ejercía los cargos de Maestro Mayor de las Obras y Fuentes de Madrid.

Verdaderamente no supo desaprovecharla. Hizo de tales obras tres de los hitos fundamentales conducentes a equiparar la imagen de Madrid con la ofrecida por las mo-

dernas capitales europeas, revelando ya en ellas lo que iba a significar su obra en sí: el culmen evolutivo de la arquitectura barroca madrileña y también su decidida apertura hacia el barroco europeo antes de que éste quedase implantado definitivamente en España por vía de extranjeros.

El Paseo Nuevo (1716-1727) puso en comunicación las tierras de La Tela, próximas al Puente de Segovia, con el Camino del Pardo y transformó la ribera del Manzanares, fronteriza al antiguo Alcázar, en un atrayente lugar a través del cual Madrid pudo abrirse al mundo con esplendor.

Integrado en el mismo estuvieron diversas fuentes, la decorativa y sutil puerta de San Vicente, que antecedió a la de Sabatini (Fig. 1), y la Ermita de la Virgen del Puerto, patrocinada por el Marqués de Vadi-



llo, obras todas ellas cuya concepción se debió también a Ribera.

El paraje se convirtió pronto en uno de los más concurridos de la corte y llegó a ser considerado por algunos madrileños que lo vieron surgir como uno de los paseos más deliciosos de Europa (2). De su aspecto nos da rendida cuenta un plano realizado en 1743 por Francisco Pérez, hallado en el Archivo del Palacio Real (Fig. 2) (3).

El Cuartel de Guardias de Corps, iniciado en 1717, vino a dar categórica residencia al privilegiado destacamento militar noble en quien Felipe V fundamentó la nueva organización que implantó en el ejército español para aproximarle a las instituciones europeas (4).

Constituyó el primer edificio hispano de este género que respondió al sentido solemne y monumental de los modernos cuarteles, en

cuya creación, Francia había sido pionera al compás de los principios de Vauban.

Fue, sin embargo, en las propias fuentes del mundo clásico y del arte de nuestro país donde Ribera bebió a la hora de proyectarlo (5). Su colosalismo, su posición de dominio sobre el entorno, la grandiosidad y fortaleza de su volumen, su distribución geométrica, sus espacios abiertos interiores, evocan la conformación de los «castra stativa» romanos y de algunas fortalezas palaciegas de la antigüedad. Su esquema planimétrico es una de las múltiples variedades del empleado por Filarete en el Hospital Mayor de Milán, al igual que lo es la propia planimetría del Monasterio de El Escorial; en las estancias funcionales de este último está inspirado en parte el lenguaje de sus muros externos, en los que también se hizo



Portada del Cuartel del Conde-Duque (detalle). (Fig. 4.)

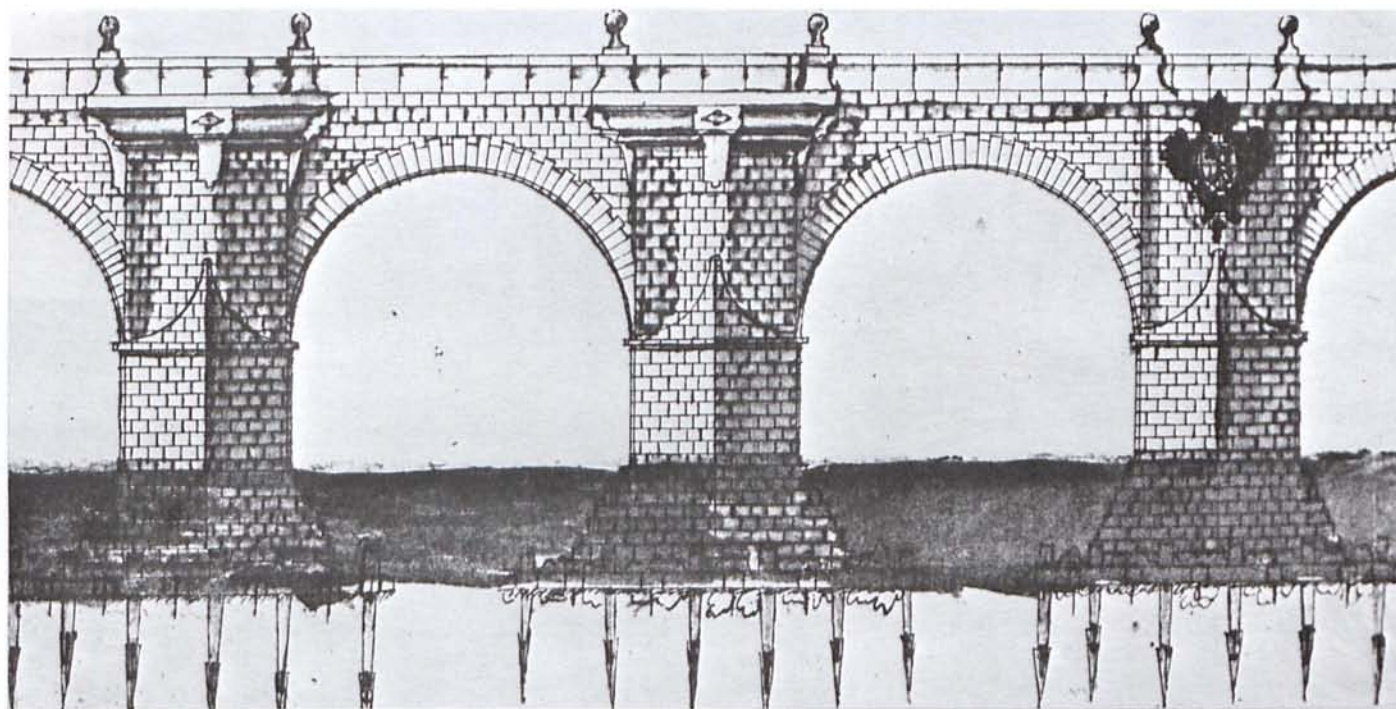
uso de la bicromía piedra-ladrillo generalizada por Gómez de Mora, para establecer un vínculo de unión entre el cuartel y su entorno urbano. Una sola nota quiebra bruscamente su severo equilibrio concentrando con inmediatez las miradas: la rústica y emblemática puerta de entrada principal, con sus potentes cortinajes y flameros militares, con su piel de león campeando en el tímpano descubriendo al viandante el nombre del rey que promovió la construcción de tan majestuoso edificio, singular adaptación de la típica portada-retablo madrileña al carácter heroico exigido por el mismo. En los diseños riberianos quedaba enlazada ópticamente con la fachada de la capilla del recinto (Figs. 3 y 4).

Para favorecer las visuales perspectivísticas de esta construcción, Ribera proyectó igualmente la apertura de la plaza situada frente a ella, que lleva su mismo nombre.

El Puente de Toledo (1718-1727) fue uno de los logros monumentales más importantes del Madrid dieciochesco (6). El artista llevó a cabo en él una originalísima adaptación del sentido colosal de masa romano a las inquietudes barrocas, mediante la inserción de machos en forma de bastiones semicirculares y enfatizados ejes verticales determinados por torrecillas, templete y fuentes, exuberante y naturalísticamente ornamentadas (Fig. 5). Lo rodeó también de extensas arboledas para embellecer sus inmediaciones.

Como hemos dicho, estas tres obras son las que más acusadamente motivaron el ascenso del arquitecto al primer plano de las obras municipales, pudiéndose afirmar, sin temor a engaño, que a partir de 1716 las actividades concejiles de Teodoro Ardemans se vieron totalmente ensombrecidas por las de aquél. Pero fueron otras muchas las que hizo para el Ayuntamiento de Madrid, principalmente a nivel de proyección, dirección y supervisión, y a veces también de realización práctica.

Destaca entre todas ellas la fachada del antiguo Real Hospicio del Ave María y San Fernando (con-



Puente de Toledo. (Fig. 5.)

cluida en 1726), sede actual del Museo Municipal (7) (Fig. 6). Hábil captador de la importancia que se deseaba dar a los edificios públicos en su época, Ribera convirtió su portada en aturdidor retablo pétreo en el que alcanzaba pleno desarrollo dentro de la arquitectura, con peculiares acentos rococós, el barroco decorativo madrileño, anulador de las estructuras tectónicas, en ostentoso escenario teatral llamado a propiciar una digna apariencia urbana a los desahuciados de la sociedad. El resto de la composición se atiene en gran medida a los caracteres de las viviendas madrileñas seicentistas. Para posibilitar su contemplación tangencial, el artista ideó la plaza trapezoidal que persiste hoy ante la misma.

Significativa fue también la participación de Pedro de Ribera en el resurgimiento que Felipe V intentó dar a la industria española a través de su intervención como realizador y seguramente tracista de la Real Fábrica de Paños Finos de Abbeville que formó parte del Real Pósito de Madrid y fue costeada por sus arcas municipales (8).

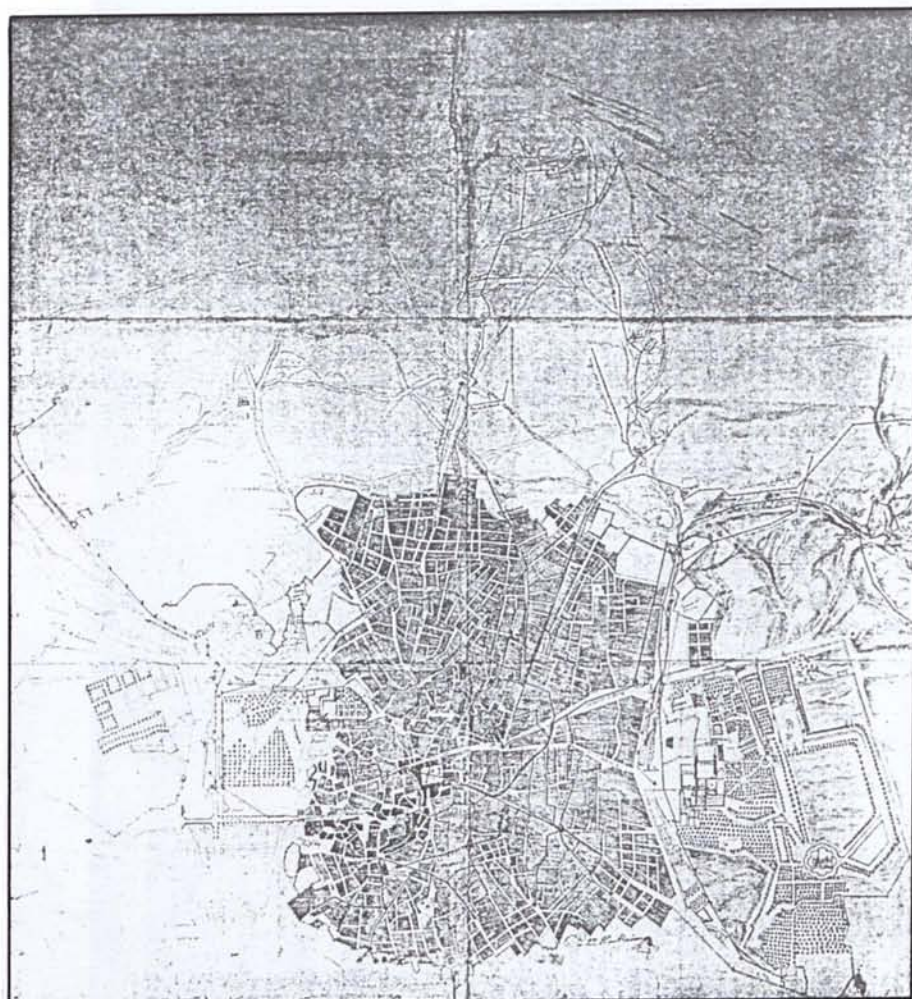
Trascendentales fueron sus actividades en el ámbito de las fuentes públicas de la capital. Captó y condujo diversas aguas subterráneas para abastecer a los madrileños en unos momentos climáticos de adversa sequía: ampliación del Viaje Bajo de Abroñigal con el agua de los Tres Caños de la Venta del Espíritu Santo; aumento del caudal del Viaje Alto de Abroñigal mediante la ampliación de su cabecera y la introducción del llamado Viaje Viejo en el Nuevo; extensión del Viaje de la Castellana a partir de la agregación de unas aguas descubiertas en el valle de San Antón. Aparte de las ya mencionadas, es muy probable que diseñara las nuevas fuentes de las plazas de la Red de San Luis, Antón Martín (Fuente de la Fama) y de San Juan, levantadas en virtud de las aguas incorporadas a la ciudad por mediación de las obras que acabamos de enumerar y de algunas otras llevadas a cabo a principios del siglo XVIII. Proyectó y dirigió, asimismo, la remodelación de las fuentes de la Puerta del Sol, Matalobos, del Cura, de San Antonio de los Portugueses y de la calle de Valverde (9).



Portada del Hospicio de San Fernando (Fig. 6.)



Fuente de la Fama. (Fig. 7.)



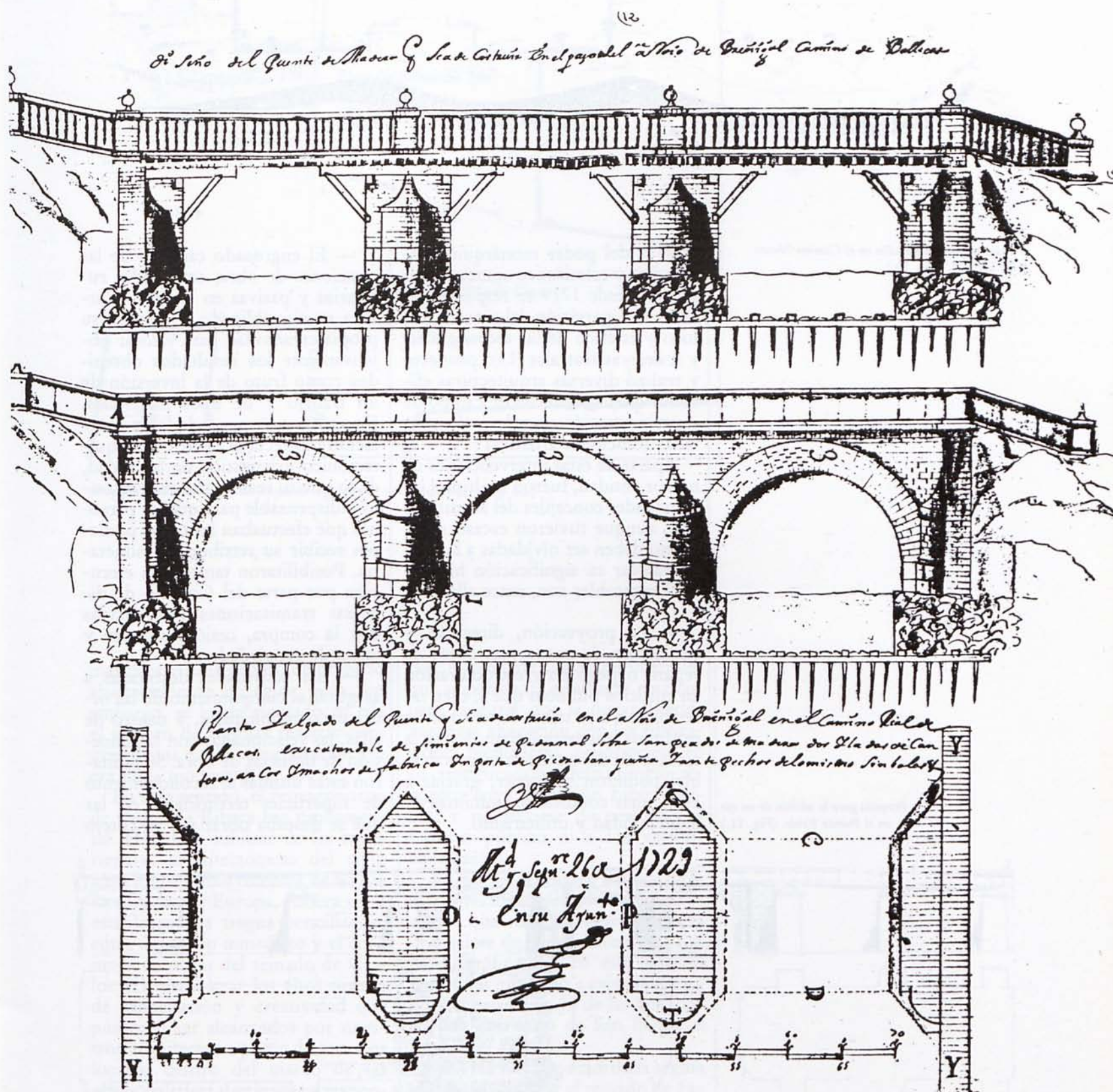
Pedro de Ribera: plano de Madrid y de los diversos viajes. (Fig. 8).

Junto con la Fuente de la Fama (Fig. 7), posiblemente el más importante legado que hoy nos queda de ellas, es el interesante plano reproducido en la figura 8, que hemos tenido la gran fortuna de encontrar. En uno de sus extremos puede leerse: «Por don Pedro de Rivera». Gracias a él podemos conocer con exactitud el curso seguido por cada uno de los viajes de agua de Madrid durante el segundo tercio del siglo XVIII y la configuración de algunas reformas urbanísticas realizadas en aquel siglo (10).

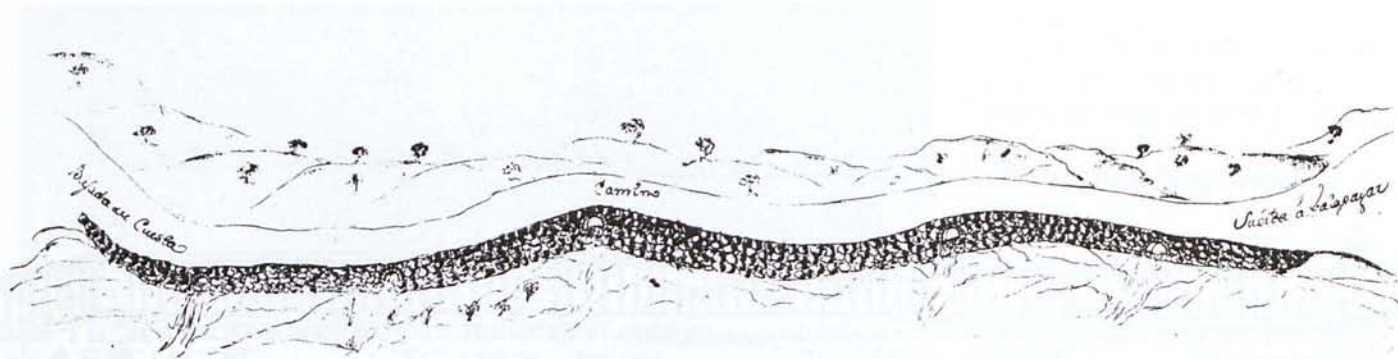
Subrayables son igualmente otras contribuciones del artista a la dignificación de los alrededores del cinturón urbano de la capital, subvencionadas por el Concejo madrileño: proyección y dirección de las obras del Puente Verde alzado sobre el Manzanares para comunicar el Camino del Pardo con el de Aravaca (1728-1732), de un puente sobre el arroyo de Abroñigal en el Camino de Vallecas (1729-1732) (Fig. 9), y de las obras de remodelación del paseo que conducía al Convento de Atocha (1733-1737) (11); proyección de un paredón en el Camino Nuevo del Escorial (1737) (Fig. 10) (12).

Tanto el Puente Verde como el del arroyo de Abroñigal (piedra-ladrillo) se mantuvieron dentro de una línea modesta y de gran sobriedad, debido a imperativos económicos, pero supusieron, no obstante, un gran adelanto respecto a los pontones de madera a los que vinieron a sustituir. El primero sucumbió en 1740 por las avenidas del Manzanares, a pesar de haber sido ampliado poco antes con un nuevo ojo, diseñado por el arquitecto (Fig. 11). Su localización quedó plasmada en el plano de Francisco Pérez, al que hicimos alusión anteriormente, así como la del puente creado para reemplazarle.

De suma importancia fue, asimismo, el papel representado por Ribera en numerosos festejos y ceremonias organizados por el Ayuntamiento de Madrid para sumergir al pueblo durante algunos días en un clima idílico de magnificencia y bienestar, y mover sus voluntades



Puente sobre el Arroyo del Abroñigal. (Fig. 9.)



Proyecto para un paredón en el Camino Nuevo del Escorial. (Fig. 10.)

a favor del poder monárquico absolutista y eclesiástico contrarreformista. Desde 1719 se responsabilizó de la supervisión del aspecto técnico y estético de las escenografías y tramoyas teatrales (13); proyectó y realizó diversas arquitecturas efímeras que le sirvieron de campo de experimentación para las más atrevidas soluciones artísticas (14).

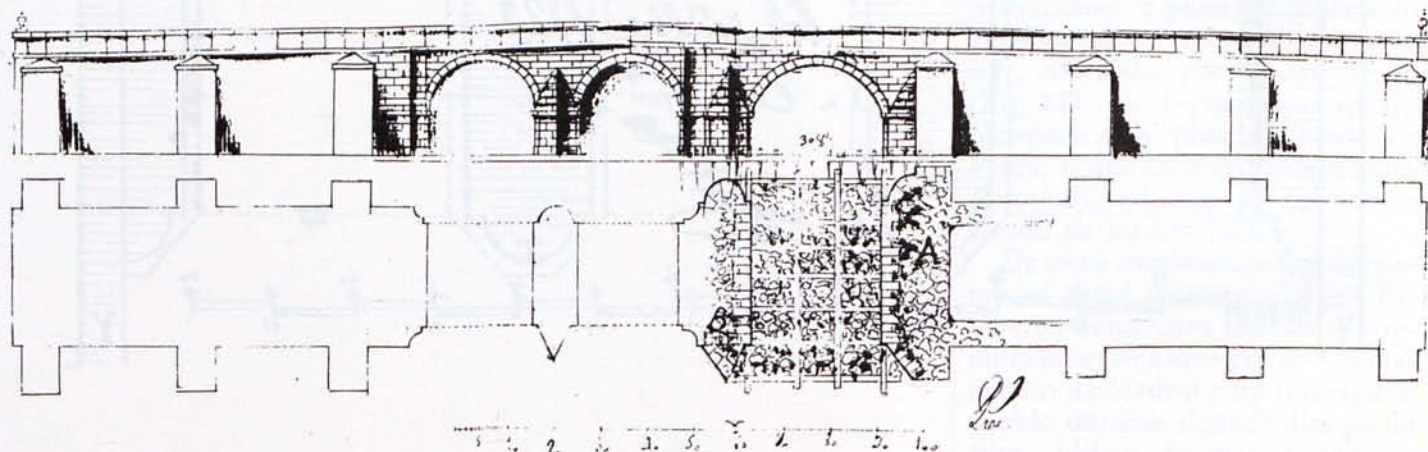
Aparte de estas intervenciones de mayor entidad, fueron múltiples las actividades concejiles del arquitecto que, aunque tuvieron escaso relieve, no deben ser olvidadas a la hora de valorar su significación histórica. Destacables son, entre ellas:

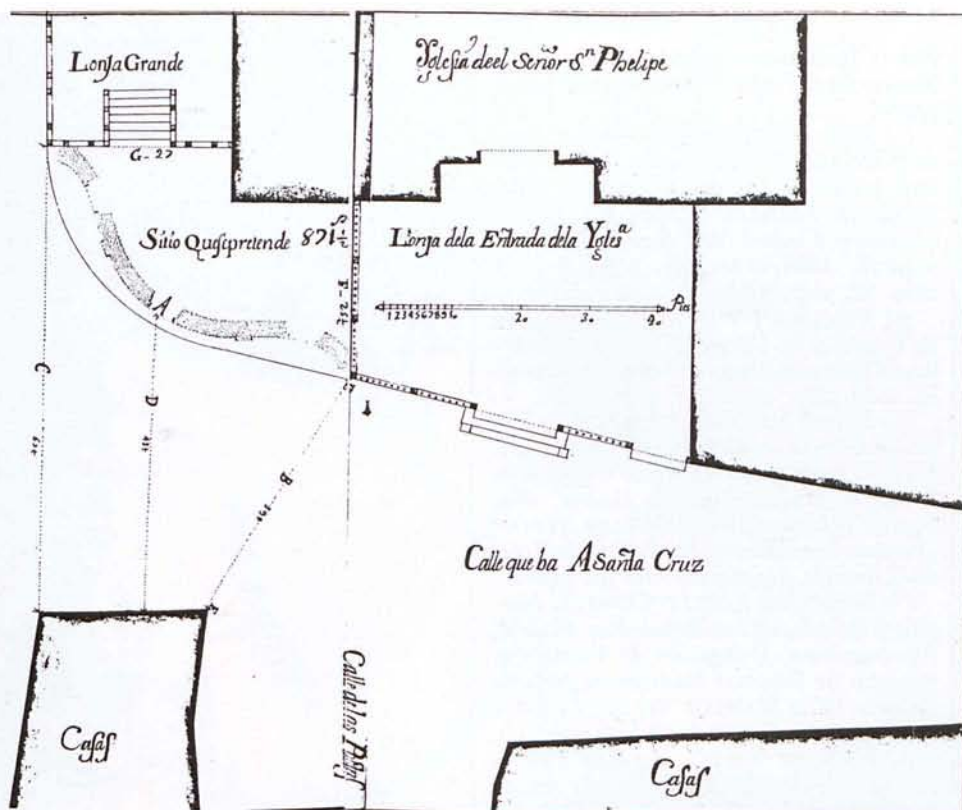
— La proyección, dirección y realización de numerosas obras de reparo o pequeña reestructuración en edificios públicos que si bien no recibieron a su través la renovación profunda que necesitaban, y que la escasez de dinero hacía impracticable, pudieron mantener, gracias a ellas, unas condiciones mínimas de habitabilidad y utilitarismo.

— El engrosado capítulo de las tasaciones de obra, actividades rutinarias y pasivas en las que el artista se vio obligado a soterrar su propia creatividad para valorar objetivamente los resultados obtenidos como fruto de la inversión de un trabajo y de unos materiales. Constituyeron una indudable aportación indirecta al desarrollo arquitectónico-urbanístico de la ciudad, dado que su realización era requisito indispensable para que las personas que efectuaban las obras pudiesen recibir su retribución monetaria. Posibilitaron también la ejecución por parte del Concejo de diversas tramitaciones relacionadas con la compra, cesión, alquiler y venta de propiedades.

— Las actividades destinadas a asegurar el cumplimiento de las ordenanzas municipales, y dentro de ellas, las relacionadas con la concesión de licencias de obra. Se limitaron estas últimas al reconocimiento de superficies territoriales en las que se deseaba obrar y a su cotejo

Proyecto para la adición de un ojo en el Puente Verde. (Fig. 11.)





Proyecto para la Unión de las lonjas de la Iglesia de San Felipe Real. (Fig. 12.)

mentales y funcionales, de precario abastecimiento de agua, pero, sin embargo, se había asentado en ella el germen de algunas renovaciones inmediatas que la incorporarían a la era de la modernidad.

En este sentido, el protagonismo de Pedro de Ribera fue fundamental. Heredero sublime de las experiencias arquitectónicas del siglo anterior, sensible receptor de las desarrolladas en Europa, Ribera supo establecer una tregua conciliadora entre el pasado inmediato y el conjunto de obras del reinado de Carlos III, demostrar los altos niveles de capacitación y creatividad que pudieron ser alcanzados por nuestros arquitectos a partir de recursos locales, dentro del marco de las obras artísticas destinadas a responder a las principales exigencias de la cultura barroca, con unos medios económicos y formativos profesionales exigüos.

con el plan de líneas perimetrales que se pretendía establecer en ellas, para asegurar que la nueva fábrica guardase alineación con las edificaciones medianeras, no ofreciese en su configuración externa ningún recoveco cuya supresión fuese posible, y no sirviese de perjuicio al tránsito público ni a los vecinos colindantes.

En pocas ocasiones Ribera estableció rectificaciones sobre los proyectos que se le entregaron para la obtención de dichas licencias. Las más significativas en este sentido fueron las que llevó a cabo sobre un diseño para la unión de las dos lonjas del Convento de San Felipe el Real (Fig. 12) (15).

La Villa y Corte madrileña seguía siendo, al finalizar el reinado de Felipe V, una ciudad sucia, de calles esencialmente tortuosas y estrechas, polvorientas y sin empedrar, de escasas construcciones civiles, monu-

(1) Gran parte de los resultados obtenidos saldrán a la luz próximamente en un libro titulado *La Obra Municipal de Pedro de Ribera*, publicado por la Gerencia de Urbanismo de Madrid.

(2) PEDRO NAVASCUÉS PALACIO: «Proyecto de Pedro de Ribera para la Puerta de San Vicente», *Archivo Español de Arte*, 1968; MATILDE VERDÚ: «El antiguo Paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1983, págs. 155-166.

(3) Archivo del Palacio Real, sección planos, núm. 882. Mide 205 x 1.400 mm, y está realizado a escala de 500 varas. Figura manuscrito en su anverso: «Delinización de el Camino de el Pardo executada por Francisco Pérez Cavo, Arquitecto y Alarife de Madrid // AA Camino de el pardo // Hermita de Nuestra Señora del Puerto // C Puente de Segobia // DD Rio de Manzanares // Hermita de San Antonio // FF Paseo nuevo de la florida // G Puertta de San Bizente // H estada nueva que se hizo para dicho paseo // I Casa y Jardín de Madrid // J Casa y Huertta de los Zipreses // K casa y Huerta de Padres Trinitarios // L casa y soto de Manuel de la Cruz // M paredones nuevos de dicho camino // N fuente de las damas // O puente nuevo de madera // P puente berde antiguo».

Además de estas especificaciones, insertadas dentro de una cartela, aparecen también diseminadas a lo largo del mismo, de sur a norte, las siguientes palabras: «Puente de Segovia // fuente de la Salud // La Tella // Nuestra Señora de el Puerto // el Parque // Jardín y Huertta de la Princesa de Pio // camino de la Ronda // Aroyuelo // Tierras de padres Jerónimos // camino de los Arineros // Tierras de Padres Jerónimos // Sitio de los Padres Gerónimos // aroyo que baja de San Bernardino y de las bertientes de Madrid // Bao de los Arineros // Huerta de don Antonio Santa Ella // Tierras de la Condesa de Noblejas // Huerta de Padres Trinitarios // Tierras de Padres Jerónimos // Jardín de el boticario // Huertta de la Moncloa que oy es de los padres de el Nobiziado // Aroyo de Cantaranas // Huerta de el Marqués de Guerra // Escuadra de pared Hasta donde perteneze el Marqués de guerra // Fuente de las Damas // Deesa de la Villa o Retamar // Casa y Huerta de el Señor Espinosa // Bao de los Jerónimos // Puente berde de Madera // Cotto alto // coto de la deesa de la Villa // Aroyo de las Battuecas // coto que media entre la de Esa de la Villa y Sitio de las battuecas // Palazio de las Battuecas // Granja de

Padres Jerónimos // Primera enzina de el Montte de el Pardo // Puente berde Arruinado».

(4) JOSÉ LUIS IBARRONDO: «El Cuartel de Reales Guardias de Corps», *Villa de Madrid*, núms. 22-23, año V, segunda serie; MERCEDES AGULLÓ: «Filippo Pallotta, arquitecto y dibujante de Felipe V», *Villa de Madrid*, 1984, núm. 81, págs. 3-20 y núm. 82, págs. 43-56.

(5) VIRGINIA TOVAR MARTÍN: «Cuartel de Guardias de Corps de Madrid. Proyectos de Pedro de Rivera», *Reales Sitios*, núm. 57, 1978, págs. 12-16.

(6) PEDRO NAVASCUÉS PALACIO: «Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos para el puente de Toledo de Madrid», *Villa de Madrid*, núm. 26, año VII, págs. 52-67; MATILDE VERDÚ: «Proceso constructivo del Puente de Toledo», *Archivo Español de Arte* (en prensa).

(7) MERCEDES AGULLÓ COBO: *El Hospicio y los asilos de San Bernardino*, Madrid, Ayuntamiento. Delegación de Educación. Instituto de Estudios Madrileños. Aula de Cultura, 1972; MATILDE VERDÚ: *La Obra Municipal de Pedro de Ribera*, ob. cit.

(8) MATILDE VERDÚ: «La Real Fábrica de Paños Finos de Abbeville que formó parte del Real Pósito», en págs. 71-84 de *Establecimientos tradicionales madrileños. El ensanche: Salamanca y Retiro*, Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1986.

(9) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid: 1-101-15; 4-52-137; 1-100-19; 1-102-9; 3-468-10; Acuerdos de la Junta de Fuentes núm. 29, fols. 148, 155v, 160, 161v-162, 177, 190v, 197, 214; Acuerdos de la Junta de Fuentes número 30, fol. 133; Acuerdos de la Junta de Fuentes núm. 31, fols. 90-91, 205v.

(10) Archivo del Palacio Real, sección de planos, núm. 356. Dibujado en tinta con lavados en siena, carmín, verdes, azules y grises. Mide 1.165 x 1.100 mm.

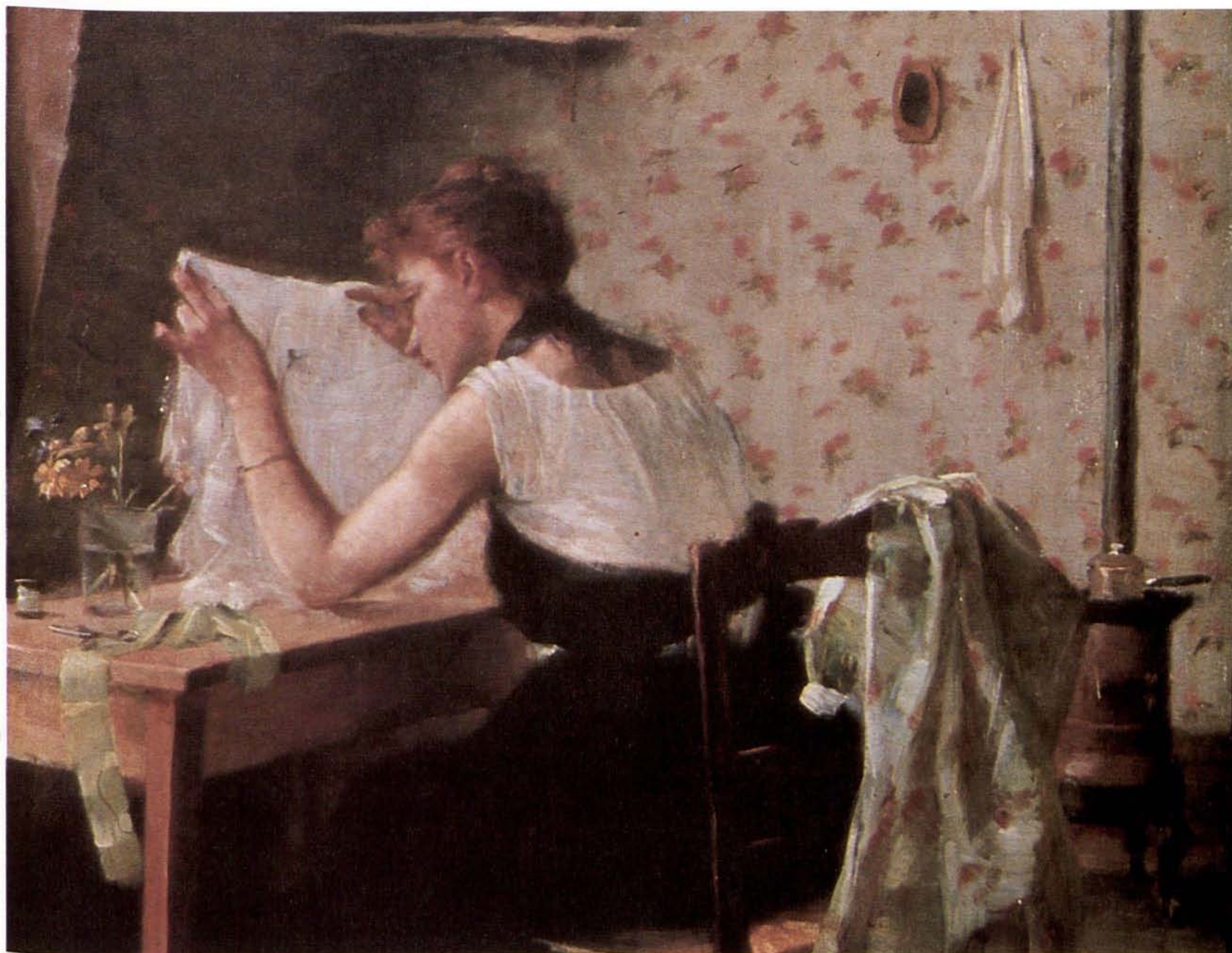
(11) MATILDE VERDÚ: «Los paseos públicos en el Madrid de Felipe V. Remodelación del antiguo Paseo de Nuestra Señora de Atocha, por Pedro de Ribera», *Villa de Madrid*, núm. 85, 1985.

(12) Remitimos a nuestro citado libro *La Obra Municipal de Pedro de Ribera*, para lo concerniente a dichos puentes y paredón.

(13) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid: Libro de Acuerdos número 145, fol. 205.

(14) YVES BOTTINEAU: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V 1700-1746*, Bordeaux, Bibliothèque de l'Ecole des Mantes. Etudes Hispaniques, 1960; MATILDE VERDÚ: *La Obra Municipal...*, ob. cit.

(15) MATILDE VERDÚ: *La obra municipal...*, ob. cit.



María Wück. *In the attic-chamber.*

PROFESION: COQUETA DECIMONONICAS MADRILEÑAS ANTE EL TOCADOR

Por
Estrella de DIEGO

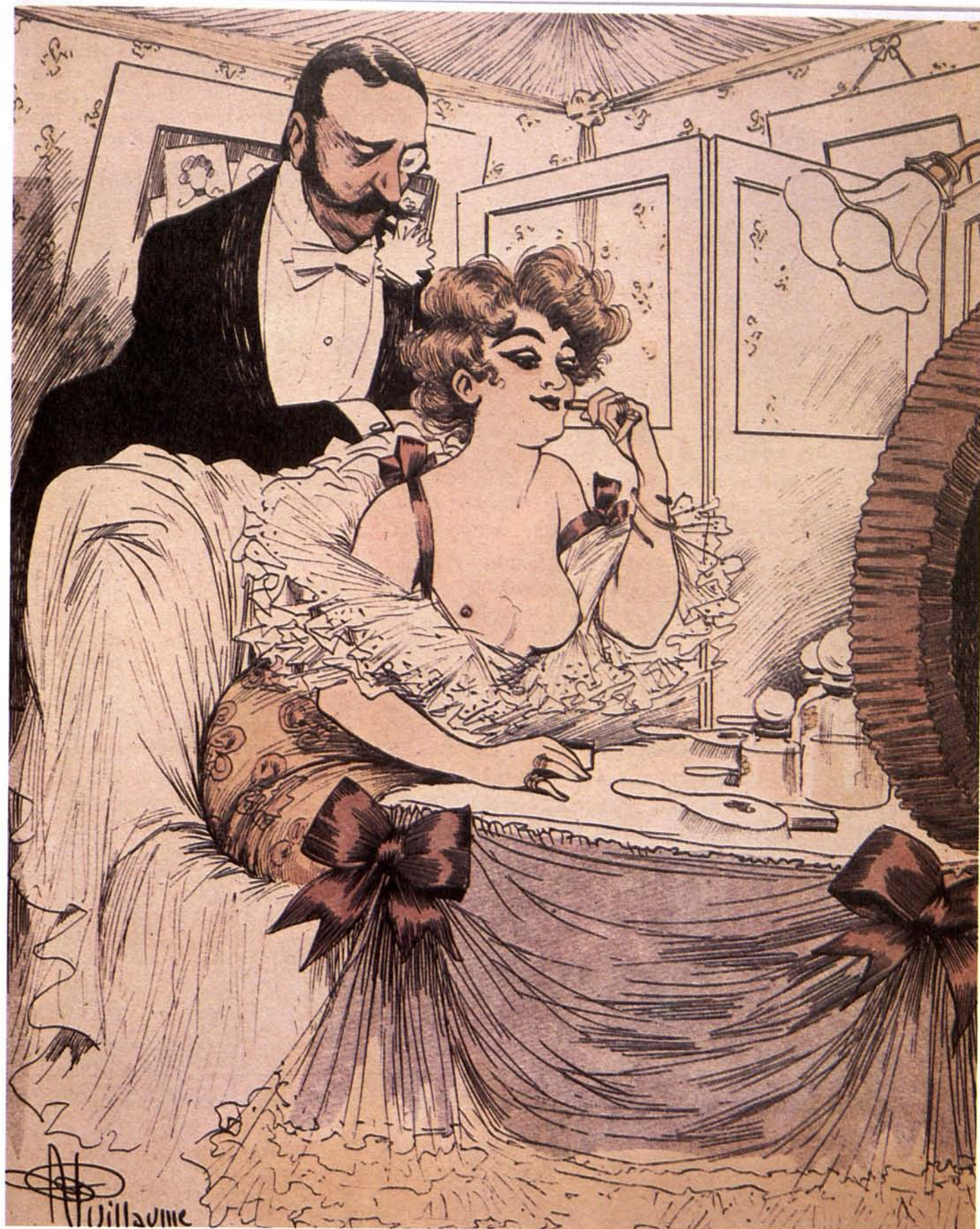
Desde los tiempos más remotos, el hombre y la mujer han dedicado un buen número de horas diarias a embellecerse, a cambiar, en suma, su imagen como si a través de ella transformaran su esencia. Esta pasión por estar más bellos no era —ni es— aleatoria o gratuita; tenía siempre un trasfondo de posesión —amor, poder— que hacía —y hace— de un acto sencillo, el coquetismo, una actuación social utilitaria a millas de distancia, por tanto, del mero goce estético particular o colectivo. Es cierto que los conceptos de moda y coquetería han cambiado visiblemente en su trayectoria histórica, no sólo lingüística, sino fácticamente, pero el resultado final parece el mismo y aun exacerbado en nuestra sociedad contemporánea confusa y desvalorizada. La coquetería o coquetismo pasaba a ser, de este modo, un medio de ganarse la vida o, al menos, un valor añadido, esa *buena presencia* que esconde detrás de su aspecto inocente horas de tocador o largas disquisiciones por parte de los asesores de imagen (1).

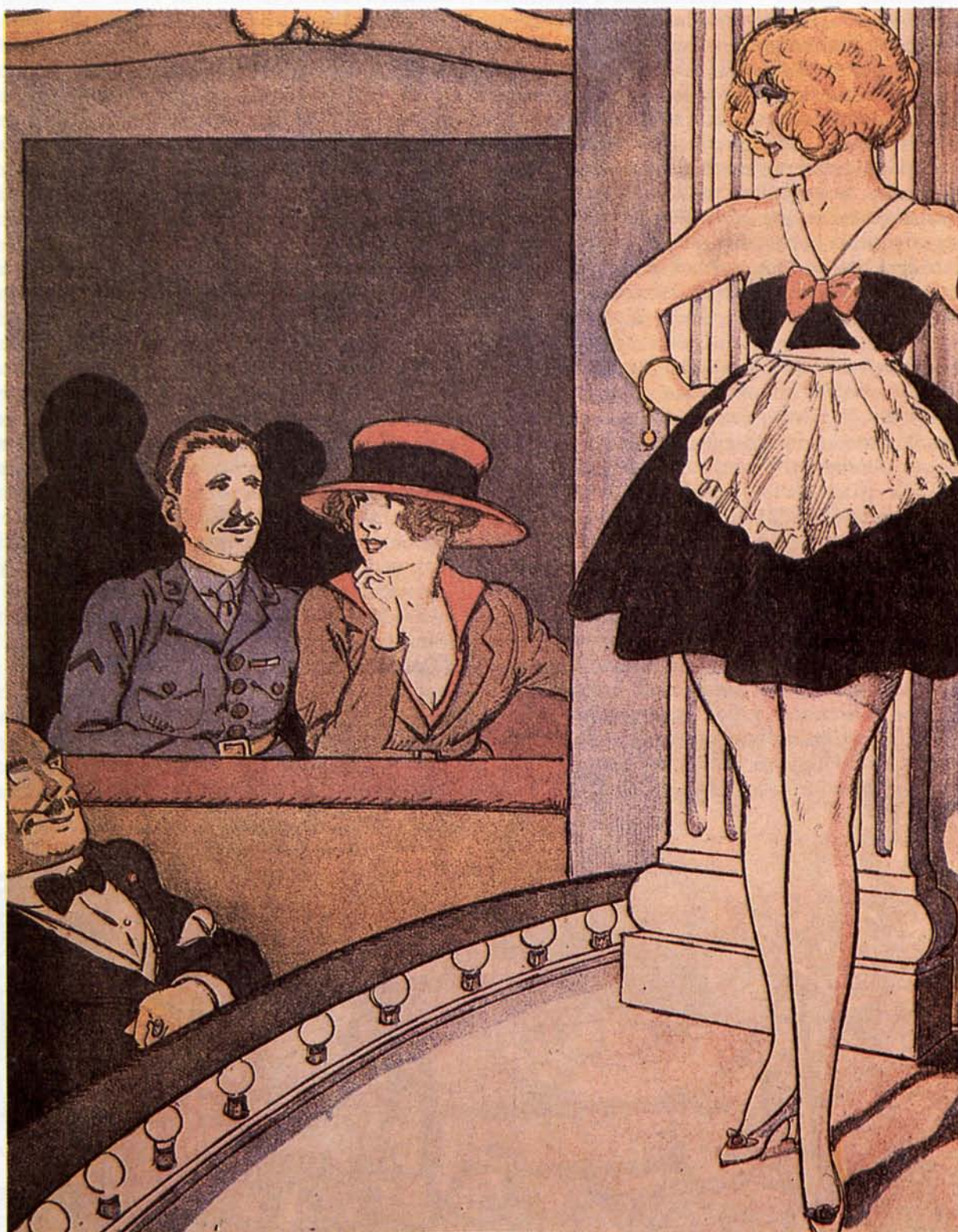
Sobre estos puntos, las opiniones pueden estar más o menos divididas, pero, aun a costa de escandalizar a los más ortodoxos, nos atreveremos a exponer aquí un concepto hartamente conocido durante el siglo pasado y que, tristemente, ha sobrevivido y tal vez se ha exasperado en el nuestro, agazapado en el pliegue o en la arruga que ahora es bella (desembellecerse es la forma más sofisticada de coquetismo). Lo que vamos a tratar de defender es que para un alto porcentaje de mujeres el ser coqueta era una profesión en el siglo XIX español, ya que a través de esas horas de tocador conseguían un marido que «le(s) proporcionase artículos de comer, beber, arder, vestir y otros» (2).

Si se contabilizara el tiempo que esas mujeres dedicaban a su propio embellecimiento, la sorpresa sería grande para los más incautos al observar que se trataba de una ocupación a tiempo completo; si, por otro lado, admitimos que «profesión» es la actividad a la que se dedica el individuo (con una serie de implicaciones religiosas en otra de sus acepciones), podremos concluir sin temor a equivocarnos, aunque sólo sea desde un punto de vista lingüístico, que la coquetería es una profesión. Aun así, preocupados por los que vean en esta aserción una frivolidad más —unida al fenómeno moda— ofreceremos a continuación una serie de ejemplos extraídos de la literatura del siglo pasado que eliminarán toda duda sobre la importancia de ser coqueta.









¿QUIERE USTED SER AMADA?

Con este sugerente título publicaba Carmen de Burgos uno de sus primeros libros correspondientes a una serie —epístolas, tocador— y que ofrecía a las señoras los consejos esenciales para complacer a los caballeros. Lo que resumía Colombine en esta frase era la herencia decimonónica, una vida que la mujer no vivía sino en función del hombre, ya que todos sus esfuerzos tendían a un fin último: ser amada. Tal vez sea ésta la clave de lectura del XIX español e incluso del XX; la mujer intentaba no ser un problema y adaptarse a la mentalidad reinante, la masculina.

No insistiremos en esa educación —y no instrucción— que padecía la mujer y que la convertía en un mueble barnizado —como estima Pardo—, si bien recordaremos, aun a costa de parecer reiterativos, lo que Enrique Pérez Estrich describe como una *mujer sin tacha*: «bonita, dulce, cariñosa, modesta, condescendiente, humilde, amante, sencilla, candorosa, honrada, madre de familia y otras mil cosas que no enumero para no ser molesto» (3). Cualquier intento por salir del estado de indeterminación vegetal tampoco era muy bien visto, como demuestra Vicente Manterola, quien en *La Margarita* critica a la mujer que osa sustituir la aguja por la pluma (4-II-1872). En esa misma publicación, la periodista Patrocinio de Biedma describe a la mujer como «el ángel de la familia, como la sonrisa del hogar» (15-X-1871). La supuesta ayuda de la religión estaba encaminada a crear, de este modo, mujeres dóciles y sencillas con una doble finalidad: apartar a la mujer del *emancipacionismo* y salvarla de esa coquetería que sólo podía envilecer al sexo «cuya fuerza ha sido mutilada por el hombre» y de cuya debilidad reniega Jimeno de Flaquer en un curioso escrito (4). Ese cristianismo al que las mujeres «deben su emancipación», como explica Salvador Constanzo en el *Museo de las*

Familias (Año XXV, 24, 1867), parece el mismo que por los años cuarenta sostenía la vida de la niña cristiana con su «Oh, benigno Dios, que acudes/provido a mi desnudez,/adorna mi alma a la vez,/con las cristianas virtudes» (5).

No obstante, el problema de fondo tenía siempre matices físicos. Las justificaciones basadas en funciones estrictamente anatómicas se hicieron populares durante todo el ochocientos y no sólo patrocinadas por el profesor Gall, sino por una extensa lista de admiradores y seguidores que a veces llegaban a insultar a la mujer escondiendo sus ladinos propósitos bajo el nombre de «arte» (arte de conocer, arte de agradar...). Lavater, Rotondo, Antero Gómez y otros escritores de esa primera mitad de siglo bordean la coquetería y sus consecuencias, patentizando siempre la irracionalidad de la mujer y sus malas artes. De ello habla precisamente Lavater, quien en su *De Damas o Arte de conocer a las mujeres por su fisonomía...*, aparecido en España en 1839, aconseja, al observar «la sonrisa angelical de una joven hermosa (que) embelesa» (pág. 12), cerciorarse de si es real o es una simple trampa para atraer y atrapar malévolamente. Las mujeres no están llamadas a la meditación, pues «la razón y los sentidos son su norma» (pág. 39), opinión compartida por Rotondo, quien en *La fisonomía...*, de 1842, dice al respecto: «El análisis matemático no pertenece al juzgado de las mujeres, pues su cargo se limita al ejercicio de la razón y los afectos» (pág. 102).

Las implicaciones sexuales de estos conceptos pseudomoralizantes son, como puede intuirse, infinitas. Tradicionalmente, la seducción femenina es más formal que efectiva y la conquista última no es poseer, sino ser deseada. El arquetipo básico será la coqueta pura que dominará desde su frigidez al poder, al intelecto y a las artes, sin participar siquiera en lo más esquemático, el ámbito de lo sexual. No hará falta insis-



tir en la exclusión apriorística y sistematizada de la mujer de dicho ámbito. Es bien conocida su natural carencia de deseo físico —por lo menos comentada desde las instituciones. Cualquier resquicio de iniciativa las convierte en seres anormales, en esas «cafres» que se presentan en un curioso librito aparecido en Barcelona en 1843, *Arte de agradar a las mujeres*. En efecto, la mayoría de las jóvenes con iniciativa sexual —suponemos que escasas, por otra parte— eran víctimas de una malformación física y son muchos los tratados que exponen ejemplos ciertamente drásticos para curar esos males (6). Antero Gómez comenta el desfreno en los siguientes términos: «Parece probado por infinitos autores que el deseo de coito es más vehemente en los machos que en las hembras de todas las especies. En efecto, pues, que el sexo femenino, no tan sólo la compañera del hombre cuanto en las destinadas a cada especie de los animales, evita si se quiere por un tiempo dado el llegar a este extremo (...). Sólo en la mujer perdida y abandonada a todo género de excesos, cuyo ejemplo no puede servir de modo alguno de norma, se encuentra que sea ella la incitante: bien que cuando la criatura humana se desborda por cualquier concepto deja atrás a los animales más feroces y sanguinarios.» (7)

A estas diferencias preconcebidas se unían los conceptos de hombre/agradable (inteligente, sagaz, triunfador...) y mujer/bella. Incluso en nuestro siglo, pionero en muchas revoluciones, sigue perviviendo esa idea —si bien disfrazada de eufemismos. Está claro

que con y desde Felipe Trigo, los remedios salvajes se van suavizando y que la llamada revolución sexual va ganando terreno a pesar de ser un engaño más, como apunta Germaine Greer; es esto precisamente, *el pudor*, lo que hace de Arenal o Pardo Bazán, a pesar de sus claras ideas emancipacionistas, típicos personajes del XIX. La idea de la belleza femenina como arma insustituible, enfrentada a la del hombre fuerte, sobrevive, anacrónicamente, a dos guerras mundiales. En el *Arte de agradar a las mujeres* se exponen curiosas ideas sobre la seducción (esta vez ellos a ellas) que podrían completar el cuadro. En primer lugar, queda muy claro que el hombre puede ser feo si es agradable y, en segundo, cómo debe mostrarse indiferente si quiere conquistar a una mujer, sin olvidar, claro está, los consejos sobre higiene sexual que no permiten mantener relaciones después de comer y aconsejan a los estudiosos no abusar jamás del amor: «Pero, sobre todo, los mentales debilitan aún más que los corporales, el hombre estudioso en general es débil y muy sensible, cuanto mayor es la sensibilidad, mayor moderación es necesaria en todos los placeres. Se ha observado que los hombres de ingenio son poco propicios a la propagación, jamás el amor es para ellos asunto importante» (pág. 141).

Esa idea de la mujer bella aparecía diáfananamente en un artículo de *El Panorama*, que explicaba cómo «el carácter distintivo de la mujer es la belleza, y el del hombre, la fuerza» (8). Había, por tanto, que tratar de estar bellas.





AFEITES Y SOMBRILLAS (O DE LA CODICIADA PRESA)

La vida de las mujeres estaba así dirigida a la seducción. Y, sin embargo, aun dentro de esta penosa categoría, existían múltiples y diferenciadas modalidades —unas permitidas, otras menos— con unas reglas perfectamente definidas e, incluso, estrictas. Era muy diferente acicalarse para agradar al marido o embelesar al novio, a embellecerse para cautivar a todos de manera indiscriminada. No creo que sea el mejor momento de acercarnos a la psique del don Juan (o la coqueta) y explicar cómo esa conducta de seducción es fruto de unas comentadas incapacidades, pero no estaría de más decir que si la mujer ha sido coqueta *per natura* se debe, precisamente, a sus incapacidades impuestas. Seduce, como don Juan, para autoafirmarse, pero su triunfo no es tan saboreado como el del conquistador, porque a menudo no traspasa el ámbito de lo privado y en numerosas ocasiones no llega al ámbito de lo sexual. Si el fin último del seductor es pervertir, en el caso de la coqueta la perversión resulta ser muy de andar por casa, más unida a la forma que al contenido, ya que, tradicionalmente, los hombres se divierten y las mujeres pecan.

Las contradicciones en el siglo respecto a la coquetería son aparentes. Al leer los textos se podría deducir que, por una parte, aconsejan el *coquetismo* y, por la otra, lo desprecian y lo condenan. Como se acaba de explicar, el *coquetismo* dentro de la legalidad es siempre positivo, ya que está unido incluso a valores morales, mientras la segunda modalidad, *coquetismo por libre*, se sanciona y se desprecia, notando, al afinar la vista, unas ciertas categorizaciones cercanas al concepto de mujer fácil. María del Pilar Sinués de Marco en *La dama elegante* (Madrid, 1880) dice que la mujer al levantarse correrá al tocador, pues «el cabello desordenado, la cara sucia y la vista cargada no embellecen a nadie» (pág. 46), unido esto al contexto de ese famoso *arte de agradar* tan de moda con José de Manjarrés. De hecho, Sinués opina que el deber primero y más urgente de las señoras es «agradar a (sus) esposos, conservar su ternura y repartir a (su) alrededor un perfume de poesía que le(s) embriague dulcemente y le(s) impida pensar en ninguna otra mujer» (pág. 47). Se nota que en este caso el acicalarse está conectado a los santos deberes matrimoniales y, consecuentemente, es más que aceptado. Además, esa bendición de las estructuras conllevaría una continencia en el uso y abuso de afeites que se comentará más tarde.

Esta preocupación por la otra forma de *coquetismo*, la que se desarrollaba entrópicamente, preocupa a numerosos pensadores que se acercan al tema como si se tratara de un asunto filosófico. En todo caso, era un fenómeno sociológico, base de tratados, novelas, insultos y consejos. Rotondo lo menciona en términos científicos: «Es muy difícil el asignar al coquetismo caracteres fisionómicos positivos y particulares; pero es digno de observarse que toda mujer de talento superficial, con algunos atractivos y mucho amor propio, será siempre inclinada al coquetismo» (9).



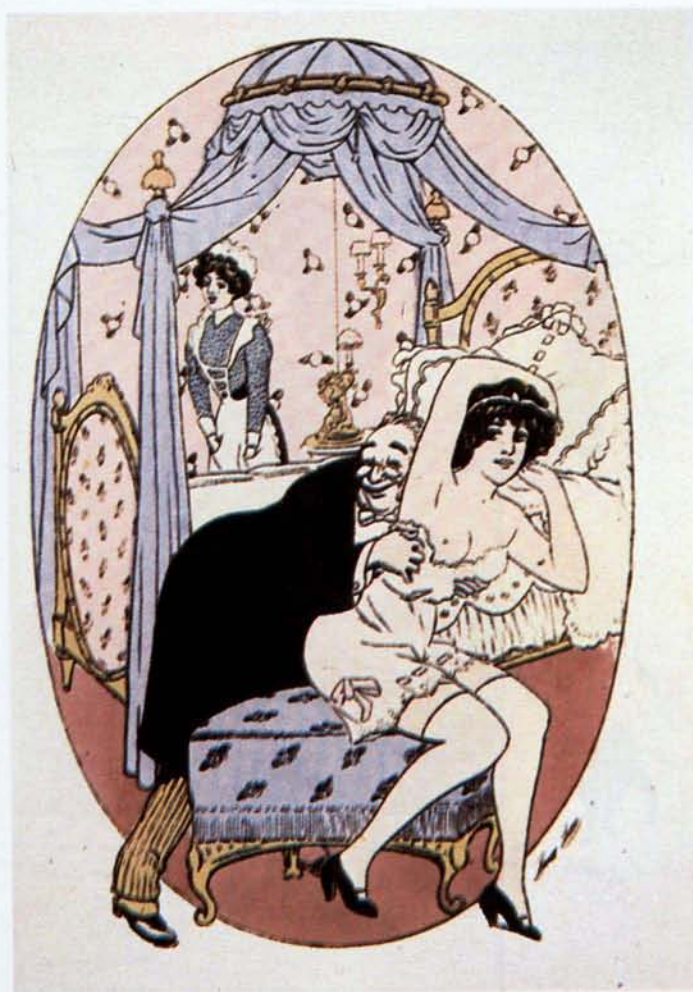
La figura de la coqueta aparece junto a la del seductor, ambos parte de esa *plaga moral* comentada en *La Elegancia*. El texto es resumen de una obra francesa —*Reflexiones sobre la coquetería*, traducida y adicionada por Micaela de Silva— y en él aparecen los clásicos conceptos: «La coquetería es una plaga moral que ha invadido la sociedad con notable perjuicio de las buenas costumbres. Su maligna influencia se extiende a todas las clases, no distingue de sexos ni jerarquías, y es origen de males incalculables: si tratáramos de investigar el suyo le hallaríamos en ese amor propio desordenado que buscándose a sí mismo en todo cuanto le rodea, sólo atiende a su propia satisfacción, sin cuidarse de los males ajenos, y que, con tal de apagar la sed que le devora, poco le importa que sea con el llanto de su víctima. (...), ¡Mujeres! Vuestra influencia es grande en el bien y en el mal: regocijaos siempre que la empleéis en obsequio de la virtud y en beneficio de vuestros semejantes, pero temblad si abusáis de vuestros dones, porque grande será también vuestra responsabilidad. No deis entrada en vuestro corazón a la frívola y perjudicial coquetería.» (10)

A menudo, los libros sobre la salud o la belleza dedican capítulos a las coquetas y, en otras ocasiones, son punto de partida para obras en las que éstas —siempre

el tono moralizante del XIX— salen muy mal paradas. Un buen ejemplo es *A muerte o vida o escuela de coquetas*, obra de Ventura de la Vega, aparecida en Madrid en 1877. En ella se describe el clásico enredo entre una marquesa, algún que otro duque y varias damas y caballeros y, como suele suceder, acaba con el triunfo del amor y la verdad. El libro describe todas las malvadas mañas que las mujeres inventan para atrapar y molestar a los sufridos hombres. «Tú coquetea con él enhorabuena si así te diviertes: pero guarda tu corazón» (pág. 5), explica la marquesa al referirse a un militar de origen humilde que ha ascendido a general. Esta frase nos ayudará a comprender la filosofía de las coquetas.

En todo caso, la coquetería tenía muchas ayudas colaterales que contribuían a su perpetuación. Los afeites eran, sin duda, una de las más importantes y la proliferación de consejos de belleza probaría la importancia de estar seductoras. Era muy frecuente, por ejemplo, que todas las revistas de modas tuvieran su sección especial dedicada a la cosmética. Una de las más divertidas es *Doña Celestina en el tocador*, sección fija de *El Tocador*. Aquí se explican los secretos de dicha señora, quien, el verse envejecer, decide solucionar el problema por la vía rápida y se casa con un químico que le fabrica la clave de la eterna juventud. Su esposo se dedica a inventar extrañas fórmulas —para teñir de negro el pelo y las cejas, para hacer crecer el cabello, para blanquear la tez, agua de fresa madura para suavizar la piel, para blanquear los dientes...—, que no sólo preservan su juventud, sino que la hacen más atractiva, a pesar de no ser muy agraciada, como se explica en la publicación: «Doña Celestina era una mujer *comme-il-faut* (...). Su hermosura no era naturalmente excesiva, pero sabía con el arte aumentarla de tal suerte que los caballeros que la habían visto una vez, para gozar más de cerca de su presencia, se agolpaban a su alrededor, a la manera de un enjambre de mendigos (...). Pero ella estaba tan enamorada de sí misma, que no podía enamorarse de ninguna otra cosa en el mundo» (11). Así se institucionalizaba la coquetería con una doble vertiente: ganar la admiración general y conseguir ese marido que, en el fondo, contribuía a la supervivencia (sobrevivir no es sólo tener habitación y alimento). Aparecía, al mismo tiempo, la idea del caballero, directo promotor de la coquetería.

Consejos parecidos, al menos a nivel práctico, se encuentran en el *Album de las familias* —revista miscelánea—, con su sección especial dedicada a esos secretos de belleza. Tal vez lo más curioso es notar cómo cambian los tiempos y persisten los problemas (inventados problemas) y cómo, si bien los gustos pueden variar —antes había que estar blanca, ahora hay que estar morena—, la idea básica, estar bellas, aparece también aquí. Los remedios son distintos, pero no la finalidad de dichos remedios. El colágeno y demás embelecedores modernos —también trucos comerciales para obtener la eterna juventud preservando el alma— no son sino los modernos sustitutivos del «aceite de filocomo para la conservación del cabello» o los produc-



tos «para hacer desaparecer las manchas encarnadas y los granos de la cara» y «para extirpar las arrugas del rostro, del cuello y las manos» o la «leche virginal para blanquear y quitar las pecas del cutis» (12).

En una línea muy parecida está en libro de Madama Cernalt, *Manual para las señoras*, publicado en España el año 40 y pensado como un libro para «las coquetas de profesión» (13). Sin embargo, la obrita está dirigida a lo que hemos llamado coquetas institucionalizadas porque se enfatiza la moralidad, «lo absurdo y peligroso de los cosméticos en general» (pág. VI), si bien «la mujer que se cuida y se esfuerza en embellecerse, rinde un homenaje a la santidad del matrimonio» (pág. VIII).

La sentencia estaba dictada: las que se pintaban en exceso eran inmediatamente declaradas personas *non gratas* y condenadas, igual que las sabias, al ostracismo. En el fondo, utilizaban cuchillos más afilados en esa carrera loca por conseguir marido, el medio socialmente aceptado de ganarse la vida. A propósito de los afeites observa Larcher: «Los afeites, las esencias, los adornos de la cabeza, los lunares figurados, las aguas olorosas y el colorete de España con que las mujeres se acicalan, perfuman, lavan y peinan para seducir a quienes pretenden cazar en sus pérfidas redes, son inventos del enemigo jurado del hombre, para deformar y enmascarar la imagen de Dios, que es el rostro» (14). Este misticismo es un poco exagerado y no tan divertido como los versos que Esteban y Bravo dedica a las que se pintan:

*Es al salir del lecho, casi calva,
de labios mustios, triste, legañosa,
ceñuda, chica, débil, ojerosa,
llena de flato, de color de malva.
Cuando las cinco dan
hállase salva
de tales... desperfectos, tan hermosa,
que quizás por su amor, si de la fosa se alzase
su ambición la diera Galba.
A las diez, sus pinturas, sus tacones,
los perfumes, cabellos y almohadillas
dominan a unos cuantos corazones.
De la noche a las tres deja en sus sillas
varias gracias que arráncase a tirones;
después... busca del sueño las cosquillas. (15).*

Torrijos, en el *Almanaque para 1865* (Madrid, 1864) escribe los *Mandamientos de la Mujer*, siendo el último «no codiciar el lujo». A pesar de esta sabia recomendación, la sofisticadísima maquinaria se ponía en marcha y para lograr el fin perseguido se echaba mano de sombrillas, puntillas, gorritos, encajes y toda clase de accesorios. Una muestra de los milagros que un objeto aparentemente inofensivo, la sombrilla, puede hacer, aparece en *La Mariposa*. Es interesante notar cómo su lenguaje es causa de gracias y desgracias: «La bella tiene en su mano una brújula discreta de sus deseos, de sus temores, de sus cándidas conquistas, de sus amables perfidias... Gracias también a ese animado talismán, puede conocerse fácilmente lo que pasa en el alma

de una mujer. Cuando en el paseo vuelve su sombrilla hacia el norte, es indudable que quiere ocultarse a la vista de su marido que la persigue. Pocas veces la vuelve hacia el levante; todo es seductor por este lado: Poesía, amor, esperanza, todo esto aparece hermoso en el horizonte, en medio de un colorido incierto, vaporoso, encantador como lo que todavía es un misterio» (núm. 5, 1839, págs. 37-38).

En la misma publicación se aconseja no abandonarse nunca, ni siquiera al sueño, porque cualquier descuido en el aspecto exterior, sobre todo al viajar, podría ser fatal. Durante estos viajes puede aparecer el amor (que huiría al ver a la señorita toda arrugada y maltrecho el peinado), «acaso porque el viaje es semejante a la vida, y no hay nada más urgente en la vida que el amar» (núm. 11, 1839, pág. 81). Un momento de desfallecimiento en la diligencia puede acabar con la imagen cultivada con esmero: «No cuidar de vestirse bien con el pretexto de que rinde la fatiga, y arrugar y chafar el vestido con la fantasía de dormir algunas horas en diligencia, es una imprudencia imperdonable. A cada paso se encuentran en las posadas personas que os conocen; y es preciso no quitar la ilusión a los que os han visto elegantemente adornadas a la luz de mil bujías en los salones» (pág. 81).





SPORTS, HIGIENE, ONDINAS DE PLAYA Y EL TRAJE NATURAL

Uno de los cambios esenciales en la vida de las mujeres fue la inclusión de los deportes en las rutinas de la *toilette*. Indiscutiblemente, la segunda década del siglo XX popularizó las playas y el tenis, pero ya a finales del XIX empiezan a aparecer los primeros brotes del *jogging* decimonónico, otra de nuestras sacrosantas herencias.

El deporte —sobre todo la gimnasia— estaba asociado a la belleza e, incluso, podía apartar de la coquetería, como explica Serrano de Wilson en *Almacén de señoritas*, con sus consejos de mantenerse limpia y aseada, sin caer en la frivolidad, o Bestard de la Torre, quien en el *Plan nuevo* habla de esos *sports* —gimnasia, equitación y algunos bailes— que fortalecen músculos y espíritus (a pesar de no ver conveniente que se abuse de ellos en detrimento del buen hacer en el hogar).

Una de las entradas más espectaculares de la mujer en el deporte se hace a través del ciclismo, que acapara la atención de los comentaristas deportivos de los últimos años de siglo con cierto énfasis en la conocida polémica hombre/mujer y supuestas superioridades/inferioridades. *El Domingo* se hace eco del evento publicando varias crónicas protagonizadas por señoras. Le Blond cita a Pepina Alcaraz que «aprendía a manejar el cacharro en horas» (*Crónicas de Sport*, 30-VIII-1896).

Naturalmente, el ciclismo parecía del mismo modo una óptima disculpa para criticar el estado de la mujer y la carencia de emancipación, motivo último que no le permitía prosperar en España. Eso es lo que da a entender Gante en una crónica, *La semana ciclista*, aparecida en la misma publicación. Para él la causa del poco éxito de este deporte en nuestro país se debe «al estado social de la mujer, las preocupaciones ajenas, el espíritu religioso, la falta de costumbre y el interés de alguien doblemente comprometido en que las ovejas no salgan del redil» (7-III-1897). Las ciclistas extranjeras prosperaban, sin embargo, como parece deducirse de las opiniones de Gonzalo Cabré, quien explica cómo los médicos europeos recomiendan esta práctica que ha originado en Alemania la *Draisena*, revista redactada casi exclusivamente por mujeres ciclistas, pues «los que han dicho que la bicicleta no se ha hecho para la mujer andan completamente equivocados» (*El Domingo*, 22-IX-1896). De todos modos, la fiesta de Aranjuez, organizada por *El Deporte Velocipédico*, contaba con la participación de tres señoras y parecía imposible evitar el típico comentario paternalista (piropo para otros), ausente en las crónicas de deportes masculinas: «las tres son en extremo agraciadas» (ídem). Y si llamamos la atención sobre este desgraciado comentario —irrelevante al menos— es porque una vez más prueba la aserción coquetil incluso unida a la bicicleta: el hombre es fuerte (conquista con la fuerza) y la mujer bella o al menos agraciada (seduce con la voluptuosidad). Lo positivo de estas fiestas es que parecían con-



tribuir «a la emancipación y el desenvolvimiento de la mujer», que «necesita desarrollarse en un campo más ancho que el recinto de la cocina y las paredes del confesionario» (ídem.). Un año más tarde, las ciclistas españolas se animaban como se deduce de un artículo de Antonio Viada (16).

Se iban extendiendo los consejos sobre la vida al aire libre, de alguna manera unidos a una mayor libertad. Jimeno de Flaquer insiste en que las diferencias físicas, igual que las mentales, son obra de la costumbre:

No radica en el organismo de la mujer, sino en el organismo social a que la mujer está sujeta (...). La diferencia entre los dos sexos mientras dura la niñez es insignificante: empieza a notarse en la pubertad por el distinto género de vida que hacen la hembra y el varón.

(...) La vida es acción, y la mujer ha sido condenada a la pasividad (...), déjenle trepar por la montaña, hacer gimnasia, correr, brincar, chillar; si la niña intenta gozar de la libertad que disfruta la planta (...), privan-

la de los ejercicios a que se entrega el muchacho diciéndole «eso no está bien en una niña». Existe gran empeño en exagerar las cualidades diferenciales de los dos sexos en contra de la mujer: en el hombre foméntase la fuerza, la energía, el vigor del carácter, la potencialidad cerebral; en la mujer, la timidez, acompañada del culto a lo frívolo, a lo superficial; la emotividad, una emotividad morbosa que es sensiblería, hiperestesia (17).

No obstante, el más escandaloso de los deportes era entonces, como en los 20, el asociado a la playa. Este azote del siglo pareció empezar a extenderse por los años 70-80, dando origen a una problemática diferente; si el patinaje, la equitación o el tenis habían permitido sobrevivir al *traje natural*, la falda —a pesar de levantarse a veces descocadamente—, en la playa no había más remedio que destaparse, escandalizando a los más pudorosos. En el *Museo Popular* aparecen publicados los siguientes versos bajo el título *Ondinas que se ven en la playa*:

*No lo olvides, Antón, por si te enfangas,
que estas ondinas de moderno cuño,
vienen a baños con afán garduño
esperando encontrar tontos y gangas.
(núm. 33, 1877, pág. 3).*

La moralidad en el vestir es uno de los puntos clave en la vida de toda coqueta durante el siglo entero. Si Jimeno de Flaquer recomienda el ejercicio físico en *En el tocador*, el *Manual para las señoras* de Madama Cernalt les aconseja decoro también en las prendas. Esta curiosa obrita se divide en tres partes y ofrece las normas de tocador como base de la salud, además de una serie de normas sociales y de elegancia y consejos prácticos para hacerse la ropa. Su crítica a la moda —ergo a las coquetas exasperadas— es muy ácida y explica a la mujer que debe sujetarse «a los medios de agradar y no a los medios de agradar a la moda» (18). Una forma de conseguir el éxito sin perversiones ulteriores es el sentido común, ya que «la moda es tan poderosa como la necesidad, ya lo (sabe); es preciso obedecer a sus mandatos; pero el buen sentido y el buen gusto pueden siempre modificar sus oráculos» (pág. 48).

Las coquetas modestas —las socialmente aceptadas— darán gran importancia a «los ademanes y posición convenientes», pues «una posición oportuna es no sólo el complemento de la hermosura sino también el anuncio de una buena educación, y la prueba de un sentimiento habitual de orden, de modestia y dignidad» (pág. 60). Se ampliaría de este modo el concepto de coqueta, convirtiéndose la moralidad aprobada por las estructuras en la personificación misma del pudor. De hecho, esa moralidad en el vestir resulta imprescindible: «Cuando el vestido es de ropa transparente, escotado sin pañoleta, se opone a esta práctica no sólo el buen gusto sino también la decencia que es la guía vigilante y delicada de todas las acciones de la mujer» (pág. 57).

Más curioso resulta aún notar cómo se expresa en términos muy parecidos Sepúlveda, casi cincuenta años después, en uno de sus libros publicados bajo el nombre de *La vida en Madrid*, en los que describe tipos femeninos. En un artículo del 85, *La playa*, censura el impudor de ciertas señoras: «Una mujer vestida de baile, es decir, medio desnuda, no recibiría a ningún hombre que fuera a visitarla. Sería inconveniente mostrar a uno, en la intimidad del boudoir, lo que más tarde habrán de ver quinientas personas» (pág. 77). En la misma línea están unos versitos que acompañan dos estampas de Ortego aparecidas en el *Museo Popular* y que comparan los bailes de ayer con los del momento. El primer poemita se titula *El baile de antaño* y aparece en el número 41, del año 1877:

*Ayer, con inocencia primitiva,
las beldades lucían sus primores,
solamente de medio cuerpo arriba
como niños que están en andadores.*

El segundo, aparecido en el siguiente número, lleva por título *El baile de ogaño* y explica:

*Hoy las bellas, con gran desparpajo,
lucen sus gracias sin ningún apuro
solamente de medio cuerpo abajo
y parece que el éxito es seguro.*

En el fondo, la moda, que gracias a los medios de comunicación (revistas y estampas) se iba extendiendo peligrosamente, defendía desde sus estamentos más conservadores un *statu quo* basado en las moralidades (faldas: ni largas / ni cortas; escotes: ni mucho / ni poco) y que se oponía a un incipiente poder hipnótico, respaldado por el aparato productivo que despertaba la imaginación femenina para bien y para mal (suponemos que más bien para mal). No cabe duda de que la aparición sistemática de los *bloomers* —comentada prenda que tanto dio que hablar— abría una brecha unida a la batalla del feminismo, aunque esa sería



una visión demasiado simplista de los acontecimientos. Más bien se podría decir que la aparición de la moda masculina para la mujer, esos *bloomers* considerados como antiárbitro de la elegancia, afianzaba el tan explotado *traje natural*, símbolo tradicional de la sumisión (las mujeres que mueren ahogadas por sus propias faldas). Una colaboradora de *La Mariposa* explica cómo el «Bloomerismo no pasa de ser una tontería extravagante que seguirá la suerte reservada a todas las utopías contra naturales que tanto abundan en los tiempos que corren. Perecerá muy pronto porque tiene en su contra la gracia, el buen gusto, el pudor, la decencia, el coquetismo, y sobre todo... a *mistriss Brougham*» (19). Se aprovechaban todas las ocasiones para criticar «esas gorras de cantineras con las que las bloomeristas se cubren la cabeza», defendiendo otros sombreros recién llegados de París y que «sientan mucho mejor a la cabeza femenina» (20). Pero aparte de todos los conceptos unidos a lo masculino/femenino había algo esencial y que a menudo se olvida. La difusión de las estampas parisinas —y, sobre todo, su difusión en unas revistas de moda que no se limitaban a dar ideas prácticas, sino que también hablaban de lo que hacían las grandes damas, de dónde iban, de cómo pasaban el invierno y qué óperas veían—, pero, esencialmente, su difusión extendida, creaban en la mujer del XIX el deseo, la tentación. Esa incipiente forma de publicidad (la publicidad es seducción y es, sobre todo tentación, deseo irrefrenable de poseer, de reproducir los modelos) se escapaba un poco de las manos a los promotores que, dando una de cal y otra de arena (coquetas pero moderadas), contribuían a nuestro concepto moderno de moda y sociedad.



COQUETAS, MODELOS A IMITAR E INCIPIENTE COMUNICACION DE MASAS

Ante todo, sería preciso explicar por qué se van a considerar las estampas parisinas, tan extendidas en las publicaciones españolas del XIX, como parte de los medios de comunicación de masas. Una copia idéntica se distribuía entre un amplio sector de público —o por lo menos un aceptable número de personas tenía acceso a ella— y su función primaria no tenía esos matices artísticos o de coleccionismo en el sentido moderno de la palabra, sino que era el medio rápido de dar a conocer las formas con un valor más práctico que otra cosa; en todo caso, más práctico que estético (un autor del siglo comenta al referirse a las estampas que permiten tener «un museo en la mano a poca costa»). Al mismo tiempo, estas imágenes tenían como fin último la creación y perpetuación —aunque su tiempo de supervivencia fuera mínimo— de modelos, incluso de conducta, siendo el precedente más indiscutible de la fotografía de moda. Parece lógico pensar que la prensa, que cada vez contaba con más títulos y que se extendía entre más capas sociales, empezara a tener esa influencia en sus lectores, respaldada, además, por elocuentes imágenes.

La moda resulta ser siempre mucho más que ropa; también es costumbre y modos, y esas coquetas de profesión, por su desmedido rigor en los maquillajes y los adornos, olvidaban el otro acicalamiento, el de la mente. El dilema que aquí se plantearía no es ni mucho menos patrimonio contemporáneo, sino que se presenta ya en los autores del XIX al discutir si las mujeres son coquetas porque no reciben esa instrucción aceptable o si, por el contrario, no se preocupan por esa instrucción obsesionadas por su aspecto exterior. Es obvio que el poder —económico, social...— inventa la moda

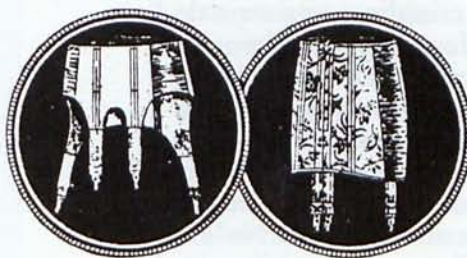
o la asimila, aunque ésta haya nacido en contra de lo establecido. Una constante sería la adaptación a la moda implantada desde el poder de supuestos modelos antiestéticos, o alejados de la estética dominante (trajes populares o vestimentas bohemias) relanzados y revendidos luego como suyos. Así pues, parece lógico que los tipos al uso —sobre todo los referidos a la mujer— se instauren desde las estructuras, por lo que, quizá, podríamos concluir que las mujeres eran coquetas porque no les quedaba otro remedio. Por un lado, su formación intelectual —de mero adorno— no les permitía desarrollar una actividad ulterior y, por el otro, esa misma carencia de formación —además de los preconceptos sociales— no les daba la oportunidad de encontrar un trabajo digno para sobrevivir, por lo que se veían abocadas a la loca búsqueda de marido. Era siempre el poder el que creaba el desagradable prototipo de muñeca recortable rígida, vacía y con una serie de vestiditos elegantes e intercambiables. No obstante, a veces, esas graciosas muñequitas traspasaban el límite del decoro y caían en una carrera feroz hacia el lujo, comenzando de esta manera los problemas y los consejos moralizantes y dando lugar a un tipo de mujer quien a la par que respetuosa de las reglas del buen gusto debía ser comedia (implícito el concepto de buena madre y esposa). Jimeno de Flaquer dedica algunas páginas al tema achacando al hombre esa ignorancia femenina. «No cifrando su empeño en aprender, convertirá su *toilette* en la ocupación más importante de su vida», explica en *El problema feminista* (Madrid, 1903, 3.ª ed., pág. 25). Mientras opina, en *La mujer española* (Madrid, 1877, pág. 41), que «(su) objeto es hacer presente (a la mujer) que domine su pasión por el lujo» (pág. 41). Esa cerrazón masculina por no librar a la mujer de su secular carencia de formación queda plasmada en el primer libro: «Las máquinas se han apodera-



do del trabajo manual de la mujer y, como le ha estado prohibida la labor intelectual, vaga indecisa, sin saber qué rumbo dará a sus ideas, en qué empleará sus energías (...) No queremos una cultilatiniparla, han dicho los españoles: a la erudita preferimos la muñeca. A veces, cansados de la muñeca, buscan a la mujer y al no encontrarla, abúrrense profundamente» (págs. 36-37).

En la misma línea están las ideas de Pardo Bazán, y aun exasperadas, al comentar en uno de sus escritos cómo «la mujer al ser frívola, al vivir entre el modisto y el peluquero, no hace sino permanecer en el terreno a que la tiene relegada el hombre, y sostener su papel de mueble de lujo» (22).

Esas ideas eran sólo válidas para una minoría, esos antiprototipos femeninos (y masculinos) hasta cierto punto preocupados por la polémica feminista. Existía, sin embargo, otro núcleo de publicaciones que nada tenían que ver con *Nuevo Teatro Crítico* y que, a pesar de llegar a la alta burguesía y, tal vez, a esa burguesía media con delirio de ascenso social, serían el germen de la trágica disociación entre la realidad y el deseo, esos primeros desajustes entre lo que se desea ser, lo que se puede llegar a ser y lo que se es en realidad, tan típicos de la sociedad industrial. Es bien conocida la manía de la clase media por imitar los modelos dictados desde la aristocracia (el poder) y la misma Pardo opina que esa clase es la más desafortunada, pues ha perdido su identidad, contrariamente a la clase popular. En las revistas de moda de la época se observa ese incipiente desajuste al hablar de idílicos paseos y de lujosas fiestas, suponemos bastante inaccesibles para muchas de las lectoras. De este modo se desarrollaba el modelo típico de familia sacrificada para casar bien a las hijas. No sólo se privaban de lo elemental para darles una educación de adorno que les permitiera encontrar un buen partido, sino que dejaban incluso de comer para vestir bien a las niñas.



The Girl with the firm foundation (concluded)

En el *Album del bello sexo*, publicado en Madrid el año 1843, se presentan cuatro posibles prototipos femeninos que dan nombre a cuatro artículos: *la dama de gran tono*, *la colegiala*, *la manola* y *la niña*. En el primero, Gómez de Avellaneda critica a esas señoras que para llegar a serlo necesitan parecer extranjeras; las tacha de «autómatas ambulantes» (pág. 4) y explica que «todas hacen lo mismo y probablemente piensan lo mismo» (pág. 9), además de denunciar la situación de la mujer «atenazada (y) contrahecha por la sociedad» (pág. 3). El segundo, escrito por Antonio Flores Elgoibar, refleja la famosa crítica a la educación de las jóvenes, inútil y de pésima calidad, que consigue que «salgan del colegio peor que entraron» (pág. 17). Lo interesante de estos dos ejemplos es que reflejan ese querer y no poder de una clase —o una sociedad— un tanto ramplona donde, como a menudo sucede, se buscan modelos extranjeros no válidos en nuestro país.

El problema está claro por lo que se refiere a la moda, ya que esa actitud que critica Avellaneda está potenciada, precisamente, desde las estampas parisinas, generando toda la parafernalia que se desarrolla en torno al sarao. Es en los bailes, templo de la coquetería y lugar de encuentro, donde las jóvenes se muestran seductoras y esperan pacientemente ser elegidas, y para que esto ocurra es necesario que se vistan de todas esas cualidades —físicas y morales— que espera el príncipe azul (o, por lo menos, cobalto). Al final, como suele ocurrir con los acontecimientos agradables, surgen los moralistas que estropean una de las escasas diversiones de las señoritas del XIX y se critican duramente el lujo y la coquetería desmedidos (23). Se ofrecen a las niñas consejos como los de Guerrero que, en *Secretos del corazón*. *En un baile*, aparecido en la revista *Ellas* (n.º 2, 1851), trata de enseñar a una joven lo que puede ser su primer baile y los peligros que entraña, valiéndose del estudio psicológico de los supuestos asistentes. El resultado final es la vuelta anticipada al aburrimiento, sin esperar siquiera a volver a casa, y una forzada invitación al pudor, la virtud y el comedimiento (24).

Lo más curioso es que este cínico moralismo está en franca discordancia con esos modelos propugnados desde la oficialidad. Basados en la forma —el mundo de lo material—, crean el espejismo de que esa forma genera la felicidad y potencian el comentado círculo vicioso: mejor vestido / mejor marido y mejor marido / mejor vestido en el futuro.

De esta forma empezaban a cristalizar una serie de frustraciones y decepciones perfectamente modernas y asociadas a esos medios de comunicación rápidos, puesto que, si anteriormente las reglas de la elegancia y el buen tono habían sido dictadas desde la clase dominante, vistas siempre como algo inaccesible, a partir de ese momento y de un modo contemporáneo, se creaba la falsa impresión de su accesibilidad. No era posible llevar los modelos parisinos pero se podían copiar y reproducir con medios caseros. Se trataba de una institucionalización del modelo aristocrático como modelo supuestamente accesible y francamente imitable.





Observando algunas de las crónicas de la época —mitad crónica de sociedad, mitad reportaje de modas— publicadas en las revistas es posible ver cómo, igual que sucedía con los consejos de belleza, los esquemas transmisores de la coquetería no han variado casi nada: la clase dominante lanza los prototipos que copiará el resto empobrecidos, horterizados, miserables pero supervivientes.

Muchos son los testimonios que comentan la ropa de las aristócratas o los bailes parisinos. Óperas, bailes, paseos, temporadas de veraneo son la tónica de fondo, todo ello sazonado con tules y rasos. Es curiosa una nota que aparece en *La Elegancia* comentando un baile en París en obsequio del rey de Túnez y dejando muy claro que la clase media debe distinguirse de la aristocracia. Se explica del siguiente modo: «No hay duda que una sencilla guirnalda de flores hermosa y hasta rejuvenece a la persona que la lleva; pero si las señoras del gran mundo no protegen el lujo, ¿cómo se ha de distinguir la aristocracia de la clase media?» (1847, pág. 129). En la sección *Modas* de la misma publicación se comentan los trajes de nobles y princesas: espalda descotada y mangas cortas y fruncidas (pág. 153).

En otras ocasiones se desaprueba el lujo «que se ha apoderado del mundo y lo ha dominado» (*El Correo de la Moda*, n.º 16, 1852, pág. 254) y se comentan las prendas de «las hijas del Excmo. señor Duque de Medinaceli que se presentaron con vestidos de raso, sin volantes, fondo color café sembrados de motas negras, mantones y sombreros de color azul cristina» (*El Buen Tono*, n.º 1, 1839, pág. 3). Tema de lo escrito son a veces los eventos relacionados con los cambios estacionales como en *La Mariposa* que, con la excusa de las manteletas, dice que «ya renacen los bellos días, los paseos se animan, y las elegantes pueden dejar ondear sus galas a las brisas de la primavera» (29-IV-1839). *La Elegancia* aclara cómo «la Moda ha tenido siempre dos épocas marcadas por el descanso. Cuando ya se hallan todos provistos de suficiente ropa de verano en julio, agosto y septiembre, la moda duerme; cuando cada uno ha encontrado ya lo necesario para precaver el frío, y asistir a las fiestas del invierno en enero, febrero y marzo, no aceptan ningún cambio notable» (1847, pág. 178).

La pregunta que todo lo anteriormente expuesto debería generar es cuántas personas, en valor numérico real, podrían acceder a estas maravillas de la coquetería —entonces, como ahora— y cuántas tenían que conformarse con malas copias en el mejor de los casos. La respuesta es fácilmente adivinable y no insistiremos en ella. París —a medio camino entre mito y pecado— se hace portavoz de la elegancia y las señoras tratan de seguir sus designios aun a costa de sacrificar la alimentación familiar. La coquetería pasa así a ser no sólo profesión sino misión, sacerdocio.

No podemos dejar de mencionar tampoco una de las facetas más interesantes ligadas al coquetismo y el trabajo: cómo esas coquetas generan empleos que no siempre favorecen a la mujer, parece que a veces los

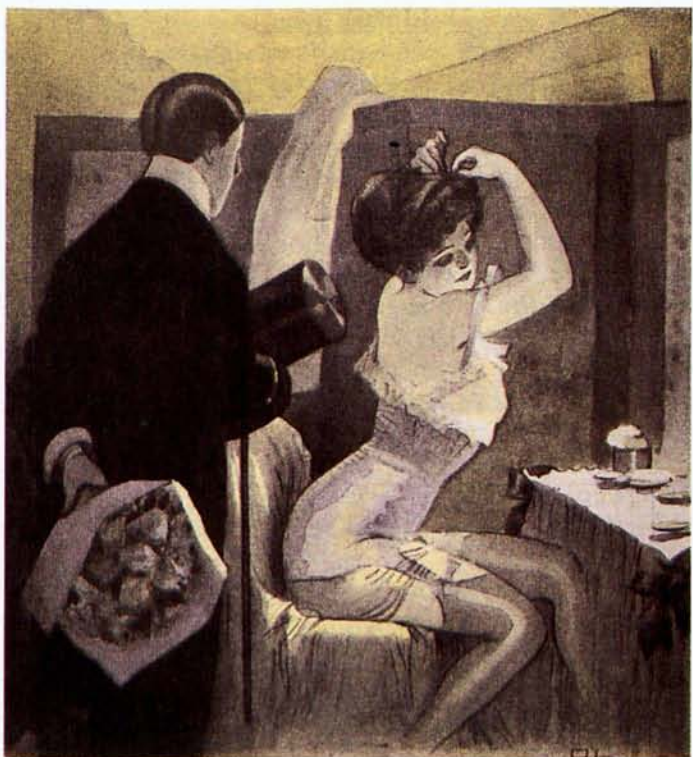
hombres usurpan incluso esas actividades que deberían estar más ligadas a las señoritas. No hace falta recordar profesiones tradicionalmente femeninas, incluso mencionadas en libros al uso como el de Abenza. Peluqueras, modistas, floristas, guanteras, peinadoras, bordadoras y decenas de profesiones similares se han considerado desde siempre prerrogativa femenina, ejercidas como profesiones más o menos liberales. No obstante, es interesante llamar la atención sobre esas industrias directamente relacionadas con la moda que se iban organizando dentro de unos esquemas de sociedad desarrollada y que generarían —y degenerarían— empleos. Es frecuente encontrar anuncios de corsés (24) o tiendas especializadas, como la de sombreros en la Carrera de San Jerónimo número 5, donde se venden «sombros de nueva invención que acaban de recibirse de Francia, de tejido inglés, imitando el tul, adornados de flores, y lazos de paja natural» (25). Del mismo modo, se observa ya en los primeros años del XX una gran proliferación de anuncios de «academias de corte y confección para señoritas» y «de corte para prendas de caballero» e incluso ofrecimientos para defender a los engañados en ese «timo de las academias de corte» (26).

El fenómeno moda iba así generando esos empleos y subempleos —distintas estratificaciones dentro de la industria— que daban lugar a polémicas de diversa índole. Por ejemplo, Jimeno explica la exclusión de las mujeres de algunos puestos muy aptos para ellas y asociados a la moda, despojadas gradualmente por el hombre «de los pocos medios con que contaban para defenderse de la miseria. Es vergonzoso, criminal y humillante ver a un hombre en un almacén de modas, ocupándose en hacer apologías de las últimas, plegando y desplegando telas delicadísimas» (28). Al mismo tiempo, esos subempleos eran excepcionalmente idóneos para escribir historias tristes sobre pobres modistillas asediadas por nobles en una ciudad corrupta y desconocida (ese tipo de obras fueron uno de los fuertes de Pilar Sinués de Marco, por citar a una de las novelistas más populares).

Paralelamente, la prensa se iba desarrollando como industria colateral y creaba mitos que a su vez le permitían subsistir, cerrando de este modo el círculo vicioso. Así, a las horas ante el espejo se podrían sumar las horas que las coquetas pasaban leyendo las noticias, para acabar, por fin, esos medios por condenarlas por lo que ellos mismos potenciaban.

Es difícil saber si la proliferación de coquetas beneficiaba a la moda o si, por el contrario, el aumento de la oferta en esa moda incitaba a las coquetas de profesión. En cualquier caso, en 1907 un periodista se queja de la poca variedad que hay en la ropa de caballeros: «Si como la industria de sombreros de señora pudiéramos nosotros crear modelos muy variados en cada estación, el sastre se alegraría mucho» (28). La mujer, como siempre, es la seductora, la tentadora (¿y no es la publicidad la tentación más refinada?). Es ella la que gasta el dinero del hombre en su propio embellecimiento, ella la irreflexiva y despilfarradora. Un caso muy





concreto de mujer que arruina al marido es el de Elena, aparecido en el *Album de señoritas*. En la historia se juega con dos estereotipos: el de Elena, joven mimada y gastadora, y el del marido, Emilio, pobre que se casa con la hija del dueño del negocio. El final, como se puede adivinar, es feliz. Después de arruinarle, ella se arrepiente y se modera (no sabemos si es ya demasiado tarde) (16-I-1853).

LA CONDENADA POR ACICALADA

Si las filósofas son las más temidas en el siglo, tampoco se puede perder de vista a las coquetas. La batalla entre ambas —o más bien entre los promotores o destructores de unas y otras— es una guerra sin cuartel de la que pocas se salvan. Se podría decir que hay tres prototipos de mujer en el XIX: la madre, la coqueta y la filósofa. De los tres sólo parece socialmente aceptado el primero, muy acorde con esa mujer dulce, piadosa, cariñosa y modesta, sueño del varón sensato.

Las filósofas son condenadas porque piensan, porque se convierten en «ex-mujeres», como explica Ribot en la recopilación de Roberts; en pocas palabras, porque recogen la herencia ilustrada de *bachilleras*, *marisabidillas* y todas esas desagradables clasificaciones para las señoras que se olvidan de «bordar, cuidar pájaros y regar macetas», como dice Ganivet en las *Cartas finlandesas*.

Aunque por distintos motivos, también son criticadas las coquetas. La palabra empieza a tener, en el último tercio del siglo, esa acepción de vampiresa y conquistadora que nosotros sobreentendemos. Ya no son sólo coquetas las que se pintan y se acicalan; son esencialmente coquetas las que traicionan o engañan al marido para librarse de esas incapacidades impuestas, para autoafirmarse. Contra las bellas/malas/seductoras surge la defendida figura de la fea y nos encontramos de este modo con otra de las falsas contradicciones del siglo: si las menos agraciadas son temidas y se quedan solteras, conviene también notar que a veces más vale fea con maña que guapa con afeites, ya que «la fea buena, la fea modesta (...) es caritativa, es una santa» (29). A los valores tradicionales (mujer/bella) se suman los añadidos (mujer/hacendosa/fiel/buena madre) cargando de responsabilidad a un ser que debe también seducir por su modestia. Avrial, por ejemplo, explica cómo «hay entre nosotros infinidad de mujeres muy bonitas, muy seductoras, muy recomendables por su aspecto exterior, mas en cuyo interior no existe la menor señal de inteligencia, el menor átomo de espíritu, el rastro más insignificante de pensamiento. (...) De todo lo cual resulta, señoras mías, que es muy bueno ser hermosa pero que es necesario ser mucho más que hermosa para llenar los fines que la naturaleza marca al bello sexo» (30). Por esto se llega a popularizar esa fea de la que habla Frontaura: «Porque no porque a mí me gusten las bonitas dejo de reconocer que las feas pueden ser, y son, ángeles de bondad y pureza, por todo extremo dignas de la más profunda admiración;



y algunos maridos habrá por esos mundos que cualquier cosa darían porque sus mujeres hubieran sido feas, lo cual habría proporcionado a los pobres la ventaja de vivir en paz; porque a las feas, por punto general, no las persiguen mucho los buscadores de gangas y burladores de maridos, si bien se dan casos de hombres que por todo atropellan, y aun a las feas se atreven» (31).

Se pueden deducir las presiones a las que las mujeres estaban sometidas: había que estar bellas, pero no mucho; ser atractivas, pero sólo de puertas para adentro; recibir una educación que las hiciera agradables compañeras, pero no sabelotodo. El tema de belleza versus gloria (qué puede aportar a la mujer más beneficios) es analizado por Bas y Cortés en su célebre libro *El casamiento*. Parece que opta por la gloria al recordar el número de actrices que se casan con hombres importantes. Este es un punto tomado y retomado a la hora de estudiar la imaginación femenina: si no busca el éxito la mujer para alcanzar el amor (nosotros negamos esta posibilidad, aunque Patricia Spacks parece probar lo contrario con sus testimonios de artistas famosas). De todos modos, después de lograr el fin último —ser amada—, la mujer deberá dejar la escena

para que el marido no pase a ser consorte —posición secundaria tradicionalmente femenina— y tenga que ver a su esposa agasajada y coqueteando con todos.

Toda aquella que se atreve a enfrentarse a la norma recibe su castigo. La protagonista de *La rama de sándalo*, de Sinués de Marco, muere infeliz y rica, casada por poderes con el criado de un noble (pasaba demasiado tiempo peinándose y mejorando su aspecto). Lucía, la mujer mala de *La misión de la mujer*, de la misma autora, que «no hacía nada más que componerse, hablar con las vecinas y cantar» (32), acaba siendo seducida por otro aristócrata perverso. «La suerte enseña a sufrir, que es la misión de la mujer» (pág. 224), aunque algunos prefieren a las coquetas.

Dos periodistas establecen una curiosa correspondencia en el año 51 en la revista *Ellas*.

Olavarría, en sus *Cartas de amor*, escribe un canto a la *meditabunda*:

*Coqueta o meditabunda
me dan a elegir.*

¿Prefiero a la coqueta? No quiero.

Viva, viva la segunda. (n.º 2, 1851, pág. 14)



A lo que contesta Sebastián Gil en *Refutación. A mi amigo Olavarría*:

«En resumen, las coquetas valen mucho más que las que no lo son: las clásicas o filósofas ocupan el último lugar. He dicho.» (Idem., pág. 15.)

Las coquetas, potenciadas desde las estructuras y los medios de comunicación, criticadas desde los mismos, debían ir con pies de plomo, pues ellas, ambicionadas y víctimas, podían acabar condenadas por acicaladas.

UNA REFLEXION MUY CORTA

Ya hemos visto las contradicciones de las coquetas y su deseo último: sobrevivir gracias al coquetismo pero sin sobrepasarlo. Y sería interesante preguntarse si la coquetería no sigue siendo un *modus vivendi* estructuralmente idéntico: en la superficie, el colágeno; en el fondo, el deseo de amor (como forma de supervivencia); colateralmente, la inapreciable ayuda de las revistas «sólo para señoras» con sus bodas reales y últimas colecciones (sueño recortable a bajo precio). La única diferencia es que ahora las coquetas se sofistican más y venden su coquetería en exclusiva. Más cómodo que buscar marido, pero no menos expuesto.

(1) Ultimamente se ha apuntado un curioso hecho: los asesores de imagen aconsejan a las señoras no llevar bolso y cartera, ya que de este modo pondrían de manifiesto una supuesta esquizofrenia que un mujer con responsabilidad no puede permitirse (Vide. LURIE, A., *The Language of Clothes*, Nueva York, 1981).

(2) RUIZ AGUILERA, V.: *Ella es él*, en *Las Españolas pintadas por los españoles*, Madrid, 1871.

(3) PEREZ ESTRICH, V.: *La mujer sin tacha*, en *Las Españolas...*, pág. 167.

(4) JIMENO DE FLAQUER, C.: *No hay sexo débil*, en «Album Ibero-Americano», 7-I-1893, págs. 8-9. Vide. también la continuación del mismo artículo publicado el 14-II-1893.

(5) *El joyel de la niña cristiana*. Nuevo devocionario, Barcelona, 1847.

(6) Ideas sobre la frigidez femenina y remedios en caso contrario aparecen en numerosos autores de finales del XIX. Recordamos entre los más relevantes a Fehling, Kisch y Lombroso, entre otros.

(7) GOMEZ, A.: *Arte de conocer a los hombres por medio de su exterior según resultado de los estudios frenológicos y fisionómicos*, Logroño, 1849, pág. 70.

(8) PASTOR, L. M.: *La mujer*, en «El Panorama», 24-I-1839, págs. 50-51.

(9) ROTONDO, A.: *La fisonomía, o sea, el arte de conocer a sus semejantes por las formas exteriores: extractado de las mejores obras de Lavater por D... Individuo de varias sociedades científicas y literarias españolas y extranjeras*, Madrid, 1842, pág. 112.

(10) SILVA COLLAS, M.: *Reflexiones sobre la coquetería*, en «La Elegancia. Boletín del Gran Tono», 1846-47, págs. 119-120.

(11) *Doña Celestina en el Tocador*, «El Tocador», núm. 1, 1844, pág. 14.

(12) Vide. «Album de las familias», tomo III, 1867, pág. 138. Un librito curioso sobre belleza es *Mil doscientos secretos o tesoro de la salud, de limpieza, del tocador y de economía doméstica, rural e industrial: secretos, procedimientos, recetas y remedios, útiles, nuevos y probados*, Barcelona, 1840, que presenta las típicas fórmulas para hacer crecer el cabello, pomada para los labios, etc. Entre los remedios para el cabello llama la atención uno que explica cómo hay que peinar el pelo «con un peine muy fino de marfil cada quince días o tres semanas si son muy grasos y muy largos; de lo contrario debe hacerse cada ocho o cuatro días.» (pág. 75).

(13) CERNALT, Madama: *Manual para las señoras o el arte del tocador*, Barcelona, 1830, volumen I, pág. V.

(14) LARCHER, L. M.: *Las mujeres juzgadas por las malas lenguas*, Madrid, s.a., pág. 32.

(15) ESTEBAN Y BRABO, J.: *A las que se pintan*, «La Ilustración de la mujer», Madrid, 30-IV-1875, pág. 291.

(16) VIADA, A.: *El Veloz Sport*, «España Artística», 2-X-1898.

(17) JIMENO DE FLAQUER, C.: *Iniciativas de la mujer en la higiene moral y social*, Madrid, 1908, págs. 10-11.

(18) CERNALT, op. cit., pág. 57.

(19) *Revista de modas*, «El Correo de la moda», núm. 5, 1852, pág. 80.

(20) Idem, núm. 6, 1852, pág. 80.

(21) PARDO BAZÁN, E.: *La mujer española*, Madrid, 1876, pág. 41.

(22) Hay dos artículos interesantes sobre coquetas y coquetería: el de BALMASEDA, J., *La coquetería*, «La Familia», 30-XI-1875, y el de CALE, E. *La coqueta*, «La Ilustración de la Mujer», Barcelona, 1-V-1884. Vide. también la áspera crítica de GRASSI, A., *De los bailes o saraos*, «El Amigo de las Damas», 1877, págs. 66-68.

(23) Sobre este punto Vide. SINUÉS, M. P., *El lujo*, «Flores y Perlas», 15-III-1883, donde se critica el lujo por el lujo, y LUNA, H., *La joya de la mujer*, «La Ilustración de la Mujer», Madrid, 15-VII-1876 donde se habla del pudor como la mayor joya de las señoras.

(24) Transcribimos aquí un anuncio de *El Imparcial* publicado el 22-V-1890. «Las dos Palabras. Fábrica de corsés de Julia y Cándida Zugasti. En esta casa se hacen hoy nuevos modelos de París y se ha inventado el medio de achicar el abdomen haciendo esbelto el talle. Corsés para boda, fajas para señora y para hombre. Se expiden a provincias y al extranjero a precios módicos.»

(25) *Modas*, «La Mariposa», núm. 8, 1839. En «El Buen Tono» se comentan los avances de la peluquería (núm. 1). En la sección



Obradores de la misma publicación se explica cómo los sombreros se han abaratado (núm. 1); se habla de modistas francesas y nacionales (núm. 2).

(26) En el «Boletín de modas» se comenta y se anuncia una «Academia de Corte y Confección» para señoritas y «De corte para prendas de caballero» (abril, 1907). Al mes siguiente aparece un artículo bajo el título *El timo de las academias de corte* (mayo, 1907, págs. 9-10), donde se ofrecen a ayudar a los engañados, siendo ello prueba de su popularidad y especulación.

(27) JIMENO DE FLAQUER, C.: *¡Plaza a la mujer!*, Madrid, pág. 119.

(28) *Las Modas*, «Boletín de Modas», agosto-septiembre, 1907, pág. 2.

(29) FRONTAURA, C.: *La fea*, en ROBERTS..., pág. 183.

(30) AVRIAL, P.: *La bonita... y no más*, Idem, pág. 74.

(31) FRONTAURA, Idem, págs. 177-178.

(32) SINUÉS DE MARCO, M. P.: *La misión de la mujer*, Barcelona, s.a., pág. 22.



Un café cantante en 1878.

EL FLAMENCO EN MADRID (SIGLO XIX)

Por
Arie SNEEUW

Madrid es la ciudad andaluza más al norte si de cante y toros hablamos. Así reza un tópico manido por la afición y don Antonio Chacón, el pontífice del cante, decía aquello de «Viva Madrid que es la Corte...» por cartageneras. El mismo don Antonio que hizo célebre los caracoles:

«Cómo reluce la gran calle de Alcalá
cómo reluce, cómo reluce
cuando suben y bajan
los andaluces...»

Se apoyaba en el compás y la melodía de una cantina gaditana, pero los asoció tanto a la Villa que más de una vez se han visto catalogados como «cante madrileño (1).

Y es que Madrid es y ha sido plaza fuerte flamenca. Aquí viven y han vivido grandes artistas (Chacón, Escacena, Caracol, Pericón, Varea...) o por aquí han pasado (prácticamente todos); la afición madrileña es una de las más cabales del país —lo dijo Luis Caballero, desde el escenario del Alcalá Palace, cuando dedicó su cante «al público de Madrid, el mejor de España»—; en Madrid nacieron maestros —Ramón Montoya, Luis Molina, Farruco (en Pozuelo), Miguel Borrull hijo...—; por no perdernos con figuras menos señeras —Angelillo, Tomás el Papelista, Manolita Heras...— o actuales, que son muchos y grandes: El Güito, La Tati, Perico del Lunar hijo... Abundar, en resumen, en lo ya escrito por José Blas Vega, eminente historiador del género, cuando afirma:

«Indudablemente, Madrid ha jugado un papel en la historia y participación del flamenco tan importante que creemos y nos atrevemos a decirlo así, aunque pueda parecer exagerado a los que no están en el tema, que después de Sevilla y Cádiz es la tercera provincia andaluza de la geografía flamenca» (2).

Pero vayamos a los datos, que son los únicos que autorizan las afirmaciones o las dudas.



MADRID, EN LOS ORIGENES DEL FLAMENCO

A la hora de hacer historia flamenca siempre hay un problema: las fuentes. Hay muy pocos datos y muy escasos textos que recojan los primeros pasos de un arte al que se supone nacido en el último tercio del siglo XVIII. Precisamente los primeros testimonios escritos al respecto se publicaron en esta Villa.

En 1789 ya tienen los madrileños noticias de una música que se hace en Andalucía y que tiene una peculiar puesta en escena. En ese año inicia José Cadalso la publicación de sus «Cartas Marruecas» en «El Correo de Madrid» y en la VII pinta una fiesta de gitanos, señorito y maestro de ceremonias incluido. Aporta poca información, ya que recoge el acto más como un ejercicio de barbarie que de cultura y con espíritu más crítico que colorista; pero la visión del ilustrado gaditano será parte de la herencia que recibieron, junto con otras actitudes de Cadalso, los escritores del 98. Casi todos, salvo Machado, cargarán al flamenco con el sambenito de «bastión de los vicios patrios» que ya apuntó Cadalso en la citada carta VII.





En los años 40 del siglo pasado vuelven los madrileños a leer sobre el mismo fenómeno, pero esta vez en textos apologeticos: El Solitario publica en esas fechas «Un baile en Triana» y «Asamblea General» —aparecida en «El siglo pintoresco» en 1845— más tarde recogidas en el libro «Escenas Andaluzas» (Madrid, 1847) y que constituye el primer escrito serio y cierto y la primera fuente histórica obligada para todo estudio sobre el flamenco. Escenas como «El Roque y el Bronquis», «El bolero» o «Pulpete y Balbeja», estas dos últimas publicadas ya en 1831 en «Cartas Españolas», la revista cofundada por el autor y Mesonero Romanos, tocan también el tema, pero no llegan a tener la relevancia que alcanzaron las dos primeras.

Son textos tan claves que sólo a partir de ellos se puede empezar a hablar de que existe flamenco en el mundo. O dicho de otra forma, hasta los años 40 del pasado siglo no se conocen otros escritos que apunten la aparición de un género aún sin clasificar —El Solitario nunca menciona el nombre de «flamenco»—, pero con un marcado carácter singular.

No es chocante que los trabajos de El Solitario aparecieran en Madrid, lo que sí es sorprendente es que ya mediado el XIX hubiese huellas en la prensa local madrileña que señalan actividad flamenca en la Corte. Y sorprende porque es un arte que tiene su cuna en Sevilla, Cádiz y sus provincias y del que no existe rastro en la prensa andaluza hasta, más o menos, las mismas fechas que en Madrid (3).

En «La Nación», el 8 de octubre de 1849, aparece una nota del siguiente tenor: «Un cantor andaluz. Hace algunos días que se halla en esta corte el joven sevillano don Francisco Antonio de Vega, cuyo mérito en el canto andaluz acompañado a la guitarra han elogiado los periódicos de Andalucía. Parece que pronto tendremos el gusto de oírle».

Más contundente y explícita es la que aparece en «La España», el 18 de febrero de 1853 y en la que ya se califica de «flamenca» a esta variante musical: «Música flamenca. No se trata de ningún compositor de la escuela de Tintory o Josquín Desprez: la música flamenca que motiva esta gacetilla es la que en la tierra de María Zantísima se conoce con ese nombre (...)» queremos decir hoy cuatro palabras acerca de la fiesta puramente nacional que se verificó antes de anoche en los salones de Vensano, calle del Baño.

Los protagonistas fueron los más escogidos entre los flamencos que se hallan actualmente en Madrid; así es que los aficionados pudieron admirar tres escuelas diferentes a la vez. Ejecutaron con el más admirable y característico primor, todo el repertorio andaluz de playeras, cañas, jarabes, rondeñas, seguidillas afandangadas, etc. También hubo algunas señoras entre otras, una preciosa gitanilla de rumbo y singular salero que amenizó la fiesta con su baile.

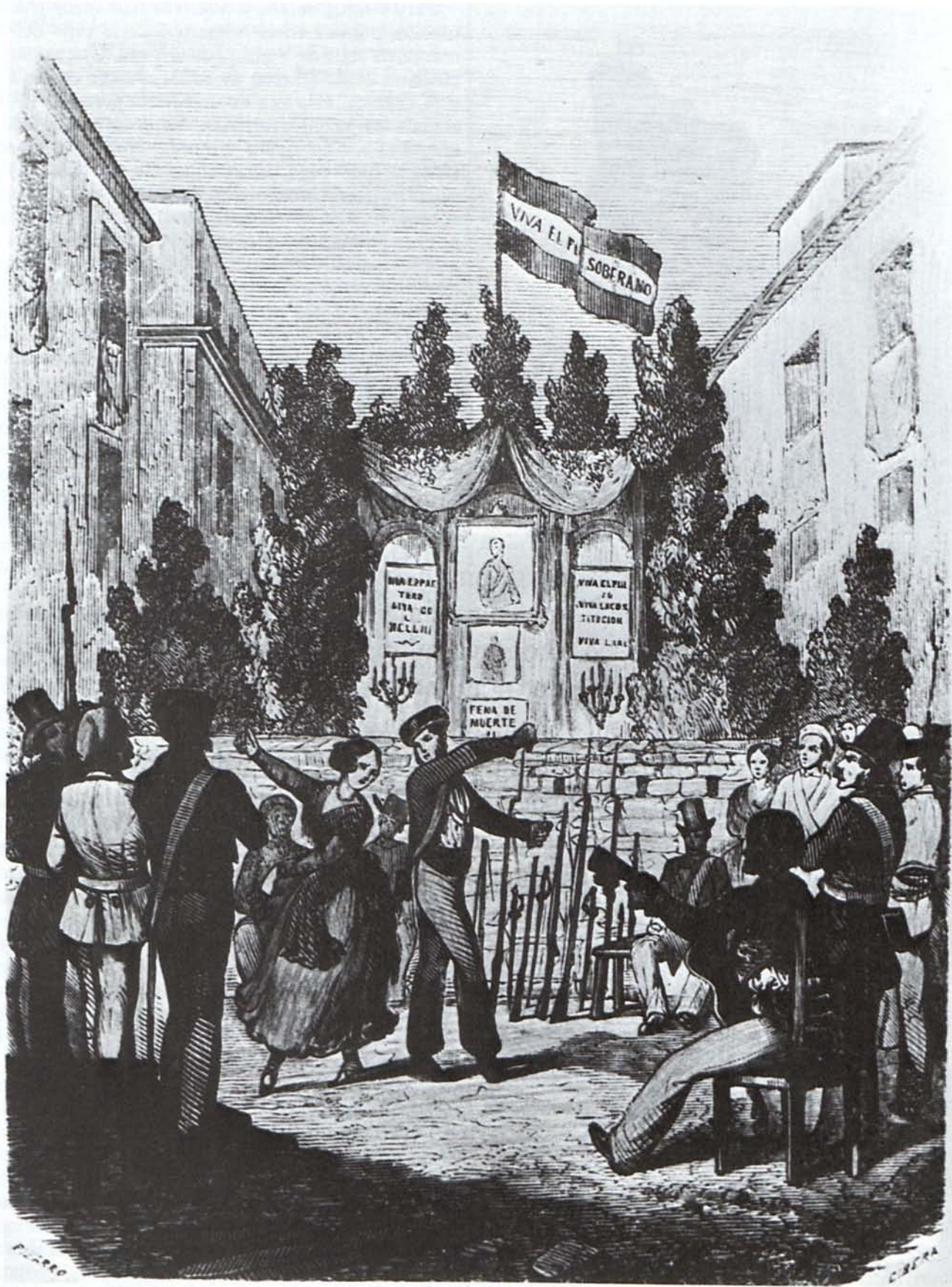
La reunión se componía de más de cien personas de todas clases y condiciones: diputados, gobernadores de provincias, literatos, capitalistas y hombres de ciencia. Sentados alrededor de una gran mesa estaban los artistas de sombrero calañés, cantando y tocando la guitarra, con grandes aplausos del entusiasmado concurso...

Es relevante la noticia en cuanto destaca la presencia de «más artistas» en Madrid, entre los que se han seleccionado «los mejores» para esa sesión y también es significativa la composición del público asistente, como veremos más tarde; la enumeración de estilos y diferenciación de las «tres escuelas» que hace el cronista y que ponen de relieve sus conocimientos al respecto, y la ya mencionada calificación del género como «música flamenca».

Vemos también que ya se acompaña el cante sólo con guitarra y que han desaparecido las bandurrias, laúdes, panderos y crócalos que acompañaban el cante de El Planeta y El Fillo en «Un baile en Triana». La crónica recoge, pues, el momento de la evolución flamenca en el que justo se está realizando la transición de los cantos folklóricos a los específicamente flamencos y el cambio de actitud en sus intérpretes desde el «cantar por diversión» al «cantar por oficio».

Cabe suponer, a partir de esa asistencia masiva a los salones Vensano, esa selección de artistas y ese conocimiento del cronista, que el flamenco se daba en Madrid con anterioridad a la fecha de 1853, si bien no hemos encontrado hasta ahora datos que avalen tal suposición.

Y por último, marcar el acento que pone el cronista sobre el carácter «puramente nacional» de la fiesta, para diferenciarla así de las que se hacían entre grupos con



Baile delante de las barricadas (1854).



gustos más europeos. ¿Arrancará de esas fechas la identificación Flamenco = España?

Pero hemos dejado a nuestros flamencos tras la actuación pública en el número 5 de la calle del Baño, más tarde calle de Ventura de la Vega. Una semana más tarde, el 24 de febrero de 1853, aparece en *La España* otra crónica, esta vez de una fiesta privada, en la que actúan los mismos artistas. La nota es copiada, casi idéntica, por *La Epoca* y por *La Nación*, y de aquí la recogió Blas Vega para incluirla en su libro «Vida y canto de don Antonio Chacón». Dice así: «*Música flamenca*. Los cantores andaluces, que tanto se lucieron noches pasadas en el concierto verificado en los salones del señor Vensano, se hicieron oír nuevamente el domingo en una casa particular, en presencia de algunas notabilidades artísticas del teatro italiano, y no agradaron menos que en la calle del Baño. Han logrado tal voga (*sic*) esos *flamencos* que ya tenemos en campaña un empresario, deseoso de aprovechar tan buena ocasión. Se habla nada menos que de la próxima venida de El Planeta y de María la borrica (*sic*), celebridades bien conocidas en el barrio de Triana de Sevilla.

Hay empeño en resucitar los buenos tiempos del café de Malta, y con ese objetivo parece que se introducirán grandes reformas en uno de los cafés de Madrid que por su céntrica situación, junto al teatro del Príncipe, ofrece para el caso ventajas sobre todos los demás cafés. Instalados allí los cantadores, sólo falta que volvamos también a las clásicas pomadas (vulgo, sorbetes) del señor Romo (...). Ignoramos si cuajará el proyecto del empresario, y si tendremos efectivamente conciertos de gitanos en el café del Príncipe, con sus correspondientes juegos de manos, como en épocas anteriores; pero lo que podemos asegurar es que hemos visto a los *flamencos* muy metidos en harina con los parroquianos más influyentes del establecimiento.»

El Planeta, junto con El Fillo, son los primeros profesionales de los que queda memoria en el género y María la Borrica es «dueña» de un estilo de seguiriya que hasta hoy se conoce con su nombre y con el que suele cerrarse el canto por serranas. Son, pues, dos nombres con fuste en el flamenco.

Se desconoce si cuajó o no el proyecto de traer a El Planeta, desde luego María la Borrica sí cantó en Madrid, años más tarde, en el café El Imparcial (4).

Otra observación se desprende de este último texto: en él asistimos a una fiesta privada: lo que se llamó «una juerga flamenca» al correr del tiempo.

EL PARTICULAR Y LA JUERGA

Sobre la «juerga» se ha escrito mucho, para denigrarla (5) o para exaltarla (6). Lo común a ambas posturas es que parten de suponerla fruto del devenir flamenco, fenómeno típico y exclusivo, localizable en un momento histórico concreto.

Por el contrario, parece que las fiestas privadas no son más que una vieja práctica de las clases acomodadas y aristocráticas de la Corte que tenían por costum-

bre llevar a cómicos y cantantes a sus casas para saraos más o menos familiares. En este sentido, Mesonero Romanos recoge la siguiente afirmación de Pellicer: «Solían con efecto los señores, los togados y la gente principal, llamar a los comediantes a sus casas para que hiciesen en ellas algunos "pasos" (y aun comedias, y *cantasen*, después de haber representado en los corrales; y a esta diversión casera llamaban un "particular"» (7).

Esta costumbre era tan rancia en Madrid que ya estaba casi caduca en los tiempos que Mesonero escribía lo transcrito (1832), pero siguió vigente en el ambiente flamenco —donde es rasgo dominante el atavismo en todos sus usos—, tras un ligero remozamiento y breves pinceladas de tipismo en la ejecución de la tradición. A veces en las casas, a veces en los «cuartos» creados ex profeso en los locales públicos que fueron apareciendo, se instituyó como hábito propio del género el de encerrarse en privado con unos artistas que ejercían su oficio para un reducido número de «principales paganos».

No hay muchos testimonios sobre si había o no diversiones extra-estéticas en «un particular». En cambio, sobre la «juerga» se ha volcado tal avalancha de fantasía que su sola mención trae a la mente ecos de orgía. Y ello a pesar de que muchos artistas aseguran que lo que hacían era comer poco, beber algo y cantar, bailar o tocar mucho hasta agotar las energías (8).

En cualquier caso, parece que la juerga enlaza con el «particular» en sus raíces básicas y sin solución de continuidad. Como también parece claro que, a mediados del XIX, muchas familias con gustos «puramente nacionales» ponen sus ojos en Andalucía; quizá como reacción contra aquellas otras que prefirieron ponerlos en París o en Londres... «... Lo cierto es que el flamenco, desde mediados del siglo pasado, se impuso como número obligado en todas las fiestas y ganó el favor del público, sobrepasando en interés a otros estilos que ya estaban de moda, entre los que destacaban los bailes madrileños» (9).

Era el momento culmen de una tendencia «andalucista» que se detectaba ya a principios de siglo y que fue creciendo en intensidad con el avance del mismo.

Llegó a ser moda que adoptó la sociedad madrileña al completo, sin distinción de clases. Se mezclaron ilustrados, próceres, burgueses, turistas y nobles con chisperos, toreros, artesanos, cigarreras y otras hembras de trapío en armoniosa tertulia alrededor del cante y del baile.

Poetas y artistas no fueron ajenos a esta moda: ahí están los artículos y cantares de Augusto Ferrán, sus coplas aparecidas en 1863 en «El Almanaque del Museo Universal» de Madrid, continuación de su libro «La Soledad» (1861) con estrofas calcadas de las soleares flamencas. «Ferrán —dice Márquez Moyano en el prólogo a «La Pereza» (1871)— debía conocer bien —desde su Madrid y algo antes de 1860, no olvidemos estos datos— lo que quiera que entonces fuese nuestro actual flamenco» (10).

Ferrán compartía con Bécquer el amor por una forma de expresión poética y musical sobre la que apenas







Ayuntamiento de Madrid

disertaron por escrito, pero que adoptaron como principio inspirador, métrico y temático, de sus obras y sobre la que debieron charlar con frecuencia estos dos andaluces afincados en Madrid. Pero de entre todos los poetas y artistas oriundos de Andalucía que hacen su vida y su obra en el Madrid del XIX, el primero en pronunciarse sin tapujos a favor del flamenco es Serafín Estébanez Calderón, «El Solitario».

«EL SOLITARIO», PROMOTOR FLAMENCO

José Blas Vega, en su libro sobre Chacón, que le valió el Primer Premio Demófilo del Ayuntamiento de Córdoba en 1985, fija la década del 50 como la del inicio de la afición al flamenco en la Corte.

Los artículos encontrados en la prensa local significan, más en concreto que el inicio de la afición, el inicio del interés de algunos elementos cultos de la sociedad madrileña por este género. Como ya dijimos, es muy posible que en los cafés cantantes de Madrid en los que se refugiaba la gente de «bronce y seda», se oyese flamenco más o menos puro, con mayor o menor aire folklórico (11). Pero es en 1853, entre el 18 y el 25 de febrero como hemos visto, cuando la prensa madrileña se inunda de noticias que recogen el hecho flamenco.

Con la excepción de la noticia sobre Francisco Antonio de Vega (1849) y otra de 1856 que reproducimos más adelante, este bloque de noticias aparece aislado y compacto. Todas convergen en la intención de convertir el Café del Príncipe en un Café apto para «concier-tos de gitanos». En las noticias se rastrea la presencia del Señor Farfán —especie de «promotor» de la época, vinculado también al mundo taurino—, «metido en harina» con la influyente parroquia del local en reformas.

El local se conoció como El Parnasillo y uno de los parroquianos más influyentes era, curioso, El Solitario. El resto de la nómina que se reunió en El Parnasillo la recoge con amplitud Mesonero Romanos en sus *Memorias de un sesentón* (12).

Ahí se incluye el autor a sí mismo y a El Solitario a quien retrata «... con su lengua estropajosa y su lenguaje macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela, o entonando por lo bajo unas playeras del Perchel» (13). Al margen de confesar que no se sabe hoy qué eran las playeras del Perchel exactamente, lo que sí es claro es que Estébanez cantaba «por bajinis» y eso es síntoma de un alto grado de afición.

No sabemos cuánto hubo de cantar a sus amigos, cuántos «lances y percances» de los que él llamó «mis antiguos camaradas», refiriéndose a los cantaores, les contaría hasta lograr convencerlos de que hablaba de una música de mérito, pero no es quimérico situar a El Solitario como el motor de la oleada flamenca que anegó la prensa madrileña por las fechas que comentamos.

El Solitario estaba vinculado con literatos, pero también con políticos y figuras señeras del gran mundo



Taberna andaluza (1868).



M. Cabral Bejarano. La copla.



Cuadro artístico del café del Burrero.

madrileño de la época: en 1847 era miembro del Tribunal Supremo de Guerra y Marina; apadrinado por el «todopoderoso Marqués de Salamanca, entró en el mundo de la política y el poder, siendo diputado en varias legislaturas, y, finalmente, senador vitalicio en 1853». (14) Fue él quien se trajo de Málaga a su pariente más joven, Antonio Cánovas del Castillo, y quien le introdujo en política.

Andaluz trasplantado a Madrid, con influencias en las esferas del poder, el dinero y las letras, con hablar macareno y afición al cante; padre de los primeros textos flamencos escritos en castellano y contertulio del café que se pensaba destinar a marco del cante; con un credo estético que le inscribe dentro del llamado Romanticismo, la corriente literaria que tiene como artículo de fe básico en su ideario la veneración por todo lo popular... El Solitario reúne todos los requisitos para convertirse en la avanzadilla de un movimiento de «valorización» del flamenco.

En este sentido, será el primero de una larga lista de literatos y artistas que, por rachas, se han acercado al flamenco con igual pasión y finalidad: Demófilo —quien logró convencer a sus coetáneos de que la copla flamenca es alta lírica y con una fe tan arraigada que logró injertarla en sus hijos Antonio y Manuel Machado—; Lorca y Falla, que contagiaron y animaron al grupo de artistas que puso en marcha el Concurso de Granada del año 1922; Ricardo Molina, que insistió hasta infectar de entusiasmo a los intelectuales de los años 50 y 60, tan refractarios en principio a todo fla-

menquismo, y una labor que cuajó en Córdoba con el Concurso de 1956...

Si Cadalso abanderó la fracción antiflamenca, El Solitario encabezó la opción contraria.

CAFÉS-CANTANTES

Ultimamente se cuenta con una etapa previa a la de los cafés-cantantes, en la que el flamenco asomaría por los salones, academias de baile y en los «bailes de candil». Una hermosa descripción de éstos la hallamos en Davillier (15). Si bien su texto se refiere a la Sevilla de 1862, María Teresa Martínez de la Peña asegura que existieron este tipo de locales también en Castilla (16) y Mesonero habla de uno de ellos, en Madrid (17).

Pocas son las referencias que tenemos sobre los bailes de candil, pero sí quedó constancia en la prensa madrileña del cante andaluz en los cafés por la temprana fecha de 1856.

«Crónica de la capital. *Gente del Bronce*. Hay en el centro de Madrid, plazuela del Angel, un café al cual concurren por las noches a pasar el rato a tragos, gentes de buen humor, es decir, mozos macareños y hembras de trapío.

En medio de aquel popular café está sentado en una silla, con la propia satisfacción que si fuera en un trono, un moreno andaluz, entonando al compás de su



Huertas. Concha «la Carbonera».



Riña de «manola» (1808).



Un baile de candil (1800).

guitarra cantares andaluces de pura raza, cuya letra manifiesta la poesía que hay en el alma de los hijos de aquel privilegiado suelo.

Reina en aquel café una alegría verdaderamente envidiable, dejándose oír clara y penetrante entre las conversaciones y risas de los concurrentes la voz del cantaor, que tiene unos pulmones soberbios, y sabe más coplas que tejas tiene una manzana de casas.

De vez en cuando suele penetrar algún extraño, cuyos hábitos sociales se ponen a mil leguas de los que allí reinan, y que entra únicamente llevado por la curiosidad para hacer el mismo papel que un inglés en un baile de candil.

¡Oh! Madrid es un pueblo delicioso, en el que se reflejan todos los tipos de las distintas provincias de España, y del cual no se desea salir jamás.» («La Nación», 10 de febrero de 1856.)

Se ignora el nombre del cantaor, pero sí se tiene constancia de que por los cafés-cantante madrileños desfiló un buen número de grandes figuras del género. A lo largo de la época de auge de los cafés, vinieron a la Villa, según varias fuentes y en orden más o menos cronológico, los cantaores Silverio Franconetti, María Borrigo, Juan Breva, Carito, El Chato de Jerez, Dolores «La Parrala», La Rubia, Fosforito, don Antonio Chacón, Manuel Torre, Fernando Sánchez «El Herrero», Rita «La Cantaora», Manuel Escacena, Pepe el de la Matrona, Cojo de Málaga, Bernardo el de los Lobitos; los bailaores La Malena, Juana «La Macarrona», Salud Rodríguez «La hija del Ciego», Antonia Gallardo «La Coquinera», Antonio el de Bilbao, Faico, Juan Sánchez «El Estampío», Rosario Monje «La Mejorana», y los tocaores Antonio Pérez, Paco el de Lucena, Juan Gandulla «Habichuela» y Javier Molina. A esta nómina de andaluces hay que sumar la de grandes nombres, hijos de Madrid y cultivadores de este arte, como la cantaora Mercedes «La Chata de Madrid», su marido, el tocaor Luis Molina, y uno de los guitarristas más importantes de la historia flamenca: Ramón Montoya.

El primer café-cantante madrileño del que tenemos datos es el del Café-Fonda de la Gran Cruz de Malta. Allí se hizo música y, ya en 1820, se cantaba, según recuerda Mesonero Romanos cuando evoca las Sociedades Patrióticas que se formaron durante el trienio liberal: «Otra reunión —escribe— tenía efecto en la Fonda Café de la Gran Cruz de Malta, calle del Caballero de Gracia, junto al oratorio; pero ésta conservó más bien su primitivo carácter de café cantante» (18).

No hay constancia de que allí se cantasen aires andaluces, pero está en pie esa alusión del cronista de «La España» cuando habla del «empeño en resucitar los buenos tiempos del Café de Malta». Lo que se ha encontrado en la prensa madrileña son noticias sobre duetos, juegos malabares, «niñas invisibles» y otras atracciones similares que se ofrecieron en este café hasta su desaparición, hacia 1833 (19).

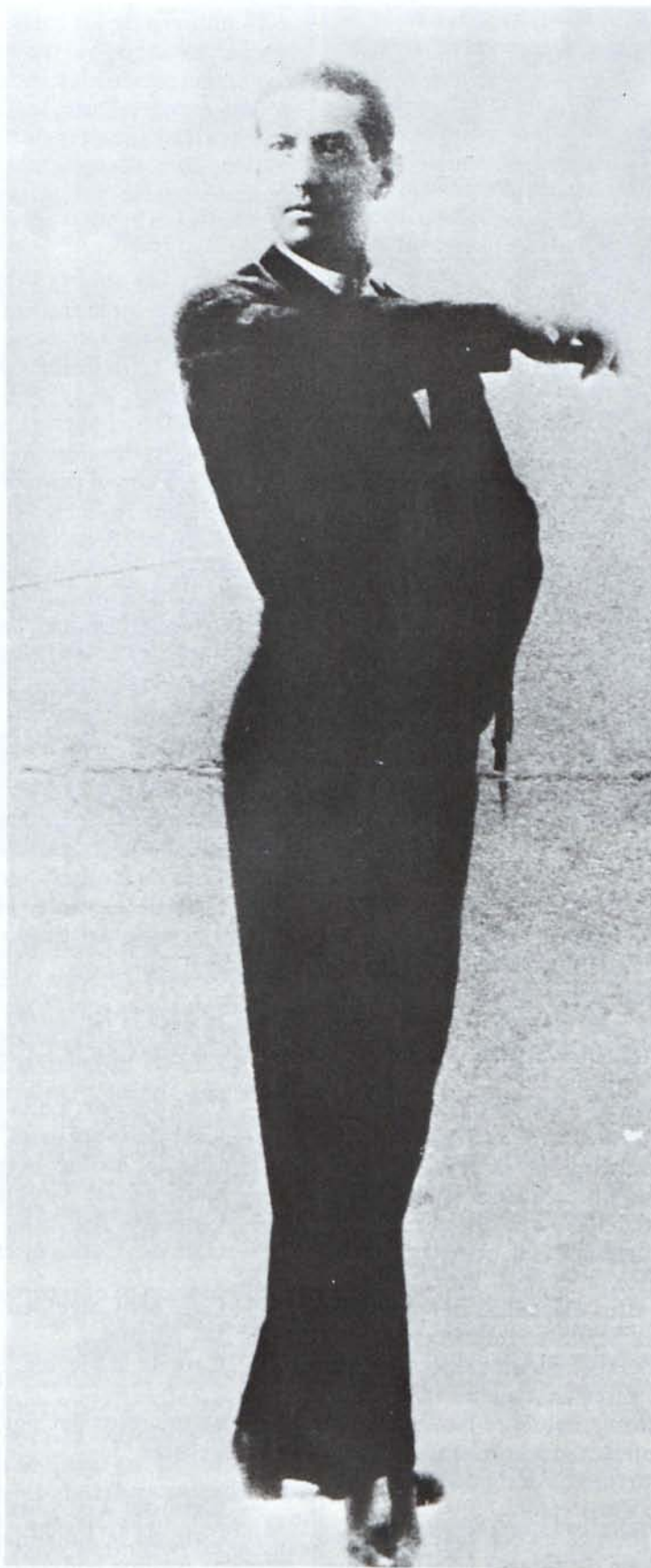
Era normal que en los tablaos de los cafés cantantes se brindase al público una amalgama de actividades diversas: lo mismo se oían arias que se lidiaban becerros



«Tablao» de un café cantante.



Cuadro flamenco en un café cantante.



Francisco Mendoza «Faico».



(eso dice Fernando de Triana que se vio en el sevillano Café del Burrero); se lanzaban arengas o, ya en el siglo XX, se exponían diaporamas. A partir de estos hechos no es ocioso suponer que se pudo oír flamenco en cualquiera de los cafés de la Corte, en un momento u otro de la historia de los mismos.

Ya hemos visto la crónica de 1856, en la que se habla de un cantor andaluz en un café de la Plaza del Angel, dato relevante si se compara con la primera fecha que anuncia la existencia de un café en Sevilla —el de la calle de los Lombardos (1847)—, y del que sólo se sabe en realidad que fue cantante sin que haya testimonio de actividad flamenca en él (20). En este sentido, es anterior, en el tiempo, la existencia del café cantante de la Cruz de Malta en Madrid e importa este matiz porque en los estudios flamencológicos se suele pensar en «la etapa de los cafés-cantantes» atribuyendo a estos una vida predominantemente flamenca, sin tener en cuenta que el flamenco era un elemento más, no el dominante, del batiburrillo de actividades que soportaron los escenarios de estos cafés.

Se atribuye a la vida flamenca en los cafés-cantantes, una duración aproximada de sesenta años; los que corren desde mediados del XIX hasta 1920, más o menos. Para esas fechas, las llamadas «variedades» robaron al flamenco el favor del público masivo de forma

definitiva, tras una pugna que era ya franca contienda en 1910.

El número de los cafés-cantantes en Madrid, en esos sesenta años largos, fue muy superior al de los censados en las provincias andaluzas. «Es curioso y no deja de ser sorprendente saber que en Madrid hubo más de 50 cafés-cantantes que cultivaron plenamente el flamenco, cifra a la que ninguna provincia andaluza puede aproximarse y que revela la importancia flamenca de Madrid» (21).

Recogemos aquí la lista de los que se sabe con certeza que fueron marco de cante:

— Café de la Bolsa, en la calle del Barquillo (abierto hacia 1860).

— Café de la Marina, en la calle de las Infantas. Es el primero de este nombre. Luego vendrán otros dos más, pero ya en el primitivo se oyó flamenco, en la década de 1860-1870.

— Café del Progreso, en la calle de Atocha. Luego, hacia 1880 otro en la calle de Toledo, en el que actuó Juanito «el Malagueño» (Juan Santamaría), tocao desconocido que mereció una mención de la revista «El Cante» de 1887, sólo porque le tocaron ¡seis mil duros! a la lotería.

— Café del Imparcial, en la plaza de Matute. (Funcionó desde 1880 aproximadamente.) Junto con otros como:

— Café de Don Crispulo, en la calle de los Embajadores, esquina a la de la Huerta del Bayo.

— Café de Romero, en la calle de Atocha.

— Café de Levante. Hubo dos con igual nombre, uno en la calle del Prado y otro en el arranque de la calle de Alcalá.

En la década de los 90 funciona el café de Naranjeros en la plaza de la Cebada, y otros como:

— Café del Pez. En la calle Ancha de San Bernardo.

— Café de Numancia, más tarde de La Magdalena, en la calle del mismo nombre.

— Café de las Columnas, en la Puerta del Sol.

— Café del Brillante, en la calle de la Montera.

— Café del Carmen, en la calle del Carmen, número 6.

— Café del Clavel, en la calle del Clavel, esquina a la de San Miguel.

— Café de la Marina, en la calle de los Jardines, 21.

Ya a principios del siglo XX nacen otros, siendo los más célebres:

— Café del Gato, en la calle Alvarez del Gato.

— Café de la Encomienda, en la calle de la Encomienda. Ambos convivirán con los que sobreviven de décadas anteriores y con Fornos, hasta 1915, fecha del cierre de este famoso local que oyó los mejores ecos de Chacón.



Cappa. Flamenca.

Aparte de los citados, cuya existencia hemos contrastado en varias fuentes (22), algunos autores hablan de otros cafés: Fernando el de Triana habla de El Café de la Estrella, pero sin especificar lugar de emplazamiento, fecha o artistas que trabajaron en él. Lo mismo cabe decir del Café Corrales, reseñado por María Teresa Martínez de la Peña, o de algunos de los que menciona Blas Vega, como el de las Cuatro Naciones y el de San Joaquín entre 1860 y 1870; el Café de Neptuno, el Nuevo, el de San Francisco, y el del Vapor en 1880 y el Café del Puerto, el Nuevo Brillante y el de las Veneras en 1890.

El auge inmenso del flamenco que se produce en los cafés-cantantes madrileños a fines de los noventa lo atribuye Blas Vega a un éxodo artístico que coincidió «con la crisis de los cafés sevillanos que ya no tenían el esplendor de los días del Burrero y de Silverio. También desaparecieron muchos cafés cantantes del resto de Andalucía. Javier Molina se queja en sus memorias: Como estaban aquí ya los cafés-cantantes cerrados, me decidí a irme a Madrid» (23). De cualquier forma, previo a ese éxodo masivo y a veces definitivo de artistas flamencos a Madrid, eran bastante frecuente las «escapadas» para actuaciones temporales en los cafés de la Villa en décadas anteriores a la de 1890. Al menos tan

frecuente como lo eran las salidas de la localidad de origen para actuar en cafés de otras provincias andaluzas.

«Los cafés-cantantes —dice Pemartín— estaba instalados alrededor de un patrón general: un salón, lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público se levantaba el tablado en donde actuaba el cuadro flamenco. Claro que esta estructura común ofrecía variantes (...). Los cafés-cantantes, cuya decadencia se inició hacia 1910, para llegar hasta su casi total desaparición durante la primera mitad del siglo, convivieron con ventas y colmaos, y, últimamente, fueron sustituidos por los tablaos flamencos (24).»

Existen testimonios gráficos del ambiente de estos cafés. Los más conocidos son tres: la fotografía, de autor ignorado, que sirvió de base a Gutiérrez Solana para su cuadro «café-cantante». Es la misma que usó García Ramos para el dibujo «Café del Burrero» y que se ha divulgado hasta la saciedad en estos meses por Madrid, ya que la ha tomado Turégano para confeccionar el cartel anunciador de la Cumbre Flamenca 87. Las otras dos son una del madrileño café El Imperial, hecha por M. Frazen en 1895, y una de un café de nombre desconocido, ambas incluidas por Ramón Gómez de la Serna en su libro «La sagrada cripta del Pombo». Precisamente, Gómez de la Serna, defensor de los cafés en una época en la que ya estaban en franca decadencia, repara en ese elemento fijo del espejo, consustancial a todo café de cante:

«Las artistas de café-cantante —dice— son las únicas que tienen detrás una aureola; el gran espejo apaisado. Ese espejo es como el horizonte luminoso del café, que cuando está iluminado por la luz de gas está lleno de una luz verdosa y muy blanca, que da más carácter de máscaras antiguas a las que bailan.

La que canta y toca la guitarra es imprescindible, la cantadóa perfecta» (25).

Ramón habló en femenino porque en los cafés, el plantel de artistas era mayoritariamente femenino en relación de veinte a uno con el otro sexo (26).

Como hoy, los artistas entraban contratados y cobraban según categorías. Era privilegio y misión del tocaor de la casa, proponer y contratar a los mismos y apalabrar con ellos las condiciones salariales. Este papel lo seguirá desempeñando el guitarrista más tarde en las casas de discos. Desde que se inician las grabaciones en rodillos de cera hasta bien entrada la época del microsurco, serán los guitarristas los que llevarán a los cantaores a grabar, siendo muy pocas las voces que consiguen invertir esta norma general.

UN PASEO POR LOS CAFES-CANTANTE

El Café de Romero estaba regentado, a mediados de los 80, por un cuñado del torero Mazzantini. Allí triunfó «La Macarrona», Juana, portentosa bailaora por alegrías, al decir de la época. Cuentan, leyenda o no, es imposible saberlo, que le robaron cuanto tenía

mientras actuaba en el Salón Ríos de Madrid. «Sólo pudo conservar —cuentan— los zarcillos que aquella noche embellecían su planta» (27).

El Café del Carmen fue un «nidal flamenco», dijo Gómez de la Serna:

«Allí estaba Bautista, que se dormía cantando:

Una cordera, una cordera,
una cordera, una cordera,
de tanto acariciarla»
se volvió fiera... (28),

letra que popularizó Silverio Franconetti —él cantaba esta serrana— y que quizá oyeran los madrileños en alguno de los conciertos que dio el gran Silverio en el Café de la Bolsa.

El Imparcial era un café «célebre y bien canalla, espeso y aculatado» (29) que vio cantar a María la Borri-ca y a África Vazquez, las primeras de una larga lista de artistas que desfilaron por sus tablas, y que lo convirtieron en uno de los más conocidos centros flamencos de Madrid.

El Café de la Marina fue uno de los más importantes y de más larga vida. Y nos referimos al último de este nombre, ya que, como dijimos, hubo uno en la calle de las Infantas, otro en Hortaleza y el tercero en Jardines. El de la calle de los Jardines fue escenario de muchas primicias y de algunas despedidas flamencas. Allí empezó Ramón Montoya, que sustituyó a su maestro Carito, según recordaba él mismo al periodista que le entrevistó para «La Nación» de Buenos Aires en 1937. Allí tocó Montoya a «las famosas Macarronas, a la Malena, a Salud, la hija del Ciego, quien aparecía en traje corto con zahones y sombrero calañés, chiquita y con una voz de temperamento; La Mejorana, una de las grandes intérpretes del baile clásico flamenco, y Antonio el de Bilbao» (30).

Ramón Montoya estaba presente la noche en la que Antonio el de Bilbao, que era de Sevilla, se arrancó a bailar «metido debajo de una boina» y acabó en el cuadro del café, haciéndose imprescindible desde entonces para el público madrileño. Fue su reaparición en Madrid, bajo la boina; en realidad, Antonio el de Bilbao se presentó con ocho años en un teatro de la Villa, pero eso lo veremos más adelante (31).

Otro inmenso bailaor que pasó por La Marina, fue El Estampío, quien alcanzó fama mundial en sus buenos tiempos y murió olvidado, pobre y rodeado de gatos en una buhardilla de Lavapiés (32). El Estampío bailó también, en los primeros años del siglo XX, en el Café del Gato, porque era costumbre que los artistas saltasen de un café a otro e, incluso, que llegasen a actuar en varios a la vez. Fernando de Triana cuenta que Juan Breva llegó a cantar en tres cafés madrileños cada día y el público iba, en peregrinación, siguiéndole los pasos para oírlo.

Faico, que montó la farruca y el garrotín en su tablao, fue otra primicia que se presentó en La Marina y de ahí salieron otros dos bailaores más tarde céle-

Silverio Franconetti.



Ramón Montoya.



bres: Mojigongo y Ramírez de Jerez. Por allí desfilaron los que entonces eran meras promesas: Escacena, El Herrero, El Niño de Morón... En el año 1915, Juan Breva, ciego ya, cantó por última vez en Madrid en el tablao de La Marina y, poco antes de su cierre, hacia 1917, actuó en él Manuel Torre, con el Pena de Málaga (33).

El Café de la Marina fue tan renombrado que hasta Baroja le dedicó su atención situando en él un capítulo de su novela «La busca».

En este café se produce la conversión del nombre de Bernardo Álvarez Pérez, quien llegó a él conocido como «El Niño de Alcalá» y salió de él rebautizado «Bernardo el de los Lobitos» por mor de una letrilla



«La Malena».

asturiana que él metió por bulerías y que le hizo famoso:

«Anoche soñaba yo
que los lobitos me comían...»

Bernardo de los Lobitos pasó de La Marina al café de La Magdalena.

El Café de la Magdalena se abrió a principios del XX y tuvo una larga vida (34). Por su escenario desfilaron todos los grandes del flamenco, desde los primeros tiempos, hacia 1890, en el que se llamaba Café de Numancia.

Su clientela era un público bullicioso que admitía interpretaciones distintas según se mire:

«El Café de la Magdalena reunía en su famosa vicaría la flor y nata del barrio, como asimismo a una serie de ganapanes y desocupados, gente de dudoso vivir, que ponía su nota alegre y a la vez picaresca, amañada por unos personajes que, al margen de la sociedad (también mujeres libertinas), formaban un mundo desgarrado y decadente» (35).

Célebre fue el Café de Naranjeros a principios de siglo. En él actuó también Montoya y de él habla el can-



«La Macarrona».

taor Pepe el de la Matrona en sus Memorias. Lo regentaban La Cartagenera y Antonio el Tamborito, y el tocaor que acompañaba al de La Matrona era Angel Baeza. El cantaor habla de 1907, años más tarde, Castrovido lo evoca «... inolvidable. Estaba establecido antes de llegar a Novedades y era el de la gente de bronce y los revolucionarios de aquella época, tanto que allí abroncó un gobernador de Madrid a un mentiroso faroleador que se las daba de confidente y se emborrachaba con el dinero de las confidencias» (36).

Como se ve, el flamenco aunó, en toda época, a seguidores del más diferente cuño. Pepe el de la Matrona, en sus citadas memorias, describe un público más homogéneo cuando habla del que asistía al Café del Gato:

«... lo frecuentaban toreros, gente taurina y maestros de obras de la construcción, de pintura, de electricidad, en fin todos los que tenían dinero, los que podían gastarlo y lo gastaban en estos sitios porque no había otros donde ir a divertirse, sobre todo para los que les gustaba esto del cante, de la distracción del cante y del baile. Luego había dos o tres casas en las afueras: una que se llamaba "La Bombilla" y otra enfrente que le decían "La Casa de Juan"» (37).

El Café del Gato estaba regentado por unas señoras que respondían por Las Higorrotas, una de ellas mujer del torero Guerrerito. Allí fue a parar el de La Matrona cuando llegó a Madrid (en la Pascua de 1906 «pal» 7) y a él se debe la descripción de cómo transcurría la vida diaria de un artista de café:

«En este Café del Gato, que era mu chico, había que salir cuatro veces: primero cantar al cuadro con las mujeres, pa irse acostumbrando, pa aprender el negocio, cantaba una letra o dos y luego a cantar solo. Cuando cantaba solo se ponía una mujer a la izquierda, otra a la derecha y los dos tocadores, y luego en los cuartos, y allí había días que salíamos a las doce de la mañana, y luego nosotros por nuestra cuenta jaguardiente va y viene! y a las ocho de la noche allí otra vez» (38).

Los tocaores de los que habla son Ramón Montoya y Luis Molina que, por esas fechas, estaban empezando y que más tarde dejarían una brillante escuela tras de sí.

Nuestra intención era ofrecer una panorámica general del siglo XIX flamenco en Madrid, pero ha sido inevitable adentrarnos en los primeros decenios del XX porque las cronologías vitales hay que cerrarlas donde acaban, aunque no cuadren con los límites convencionales que nos impusimos por método. Hablando de los cafés-cantantes era imposible escatimar el nacimiento de algunos —El Gato, La Encomienda...— cuando nuestro siglo está aún en mantillas, pero está ya en el mundo. Si bien éstos conocen un esplendor renovado hacia 1905, ya a partir de 1910 se inicia la decadencia: Gutiérrez Solana evoca con nostalgia el tiempo pasado en el que estuvo de moda el cante jondo, cuando escribe su Guía de Madrid, allá por 1923 (39). Gómez de la Serna los define ya en la década de los 20 con amor de arqueólogo: «Las mujeres que aún bailan a veces tienen ya ciento seis años» dice hiperbólico (40).



Taberna del «Traganiños».

Por esas fechas el flamenco había sabido encontrar otros reductos en los que atrincherarse y perdurar a pesar de la extinción de los cafés: ahí estaba el Café Fornos, que pasó de convivir con los cafés-cantantes a ser el local sustituto en el que se celebraron las mejores reuniones flamencas entre 1911 y 1915, año en que cerró. Estaban también Los Gabrieles, Villa Rosa, más tarde, y los teatros, ventas y restaurantes especializados, pero esto sí que es otro cantar que podemos dejar para más adelante. Volvamos de momento al siglo XIX con un breve balance que cierre estas líneas sobre los cafés de cante en Madrid:

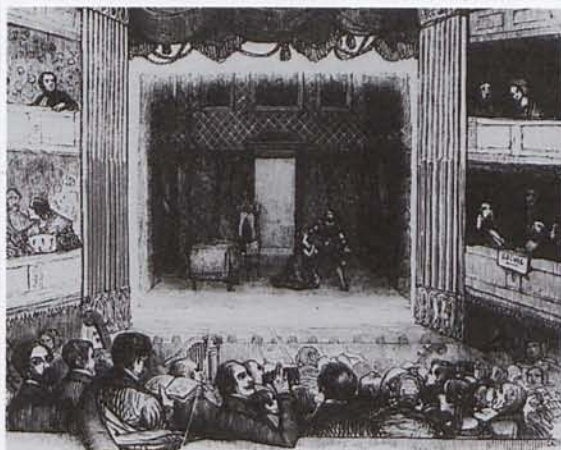
Los 25 ó 30 últimos años del siglo XIX son tan importantes para el flamenco que se conocen como «La edad de oro» del mismo. En esos años, con el café-cantante como telón de fondo y con Silverio Franco-netti —músico sin par—, que hizo una «obra de creación, ordenación, presentación y síntesis» (41) como piedra angular de la obra posterior, nace el flamenco tal y como lo conocemos hoy. En esos años se fijan los estilos, se diferencian y enriquecen tomando préstamos del folklóre andaluz, del americano o de la inspiración personal de grandes creadores que alumbran estilos propios. A este florecimiento contribuyó la existencia de locales y, en ellos, la de un público exigente que pedía variedad y cada vez mayor perfección al artista. A esta época del cante no es ajeno en absoluto Madrid. Al contrario, Madrid está desde el principio comprometido en esta empresa como hemos ido viendo y de ahí lo evidente y clara que resulta la afirmación de Blas Vega en el sentido de convertir a Madrid en la tercera provincia de la geografía flamenca.



EL FLAMENCO, EN LOS TEATROS MADRILEÑOS

Flamenquismo y flamenco puro conviven en el Madrid de siglo como la escoria con el oro y es tal la demanda del público que el cante rebosa sus escenarios anteriores y salta al teatro. «Desde el 18 de febrero de 1893 que bailó en el Teatro Martín el cuadro andaluz de las bailarinas Castela y Galán y donde bailaron Salud Rodríguez (La hija del Ciego) y Antonia la Coquinera, se venían utilizando sesiones de baile y cante y algún que otro tipo de amenidades en los intermedios de los teatros» (42).

A veces, el baile y el cante flamenco se convertían en parte esencial de piezas creadas a la medida: por ejemplo, el drama «José María o los bandidos de la Sierra Morena», que se representó en 1895 en el teatro Jardines del Buen Retiro (en sus tiempos regentado por Felipe Ducazcal) y para el que fueron contratadas las



bailarinas Salud Rodríguez y Antonia Gallardo «La Coquinera» (43).

El Circo de Parish fue marco elegido para muchas actuaciones flamencas: en él debutó «la troupe de se-villanas bailaoras del género andaluz por tres únicas representantes», un cuadro de cantaoras contratadas en Andalucía y que estaban de paso por Madrid con destino a la Exposición de Chicago de 1893 (44).

«La Epoca», 6 de junio de 1893, recoge el (verdadero primer) debut en Madrid de Antonio el de Bilbao a la temprana edad de 8 años:

«Numeroso público llevó anoche al Circo de Parish la presentación de un cuadro de cante y baile flamenco, compuesto por ocho personas mayores y un niño de ocho años, llamado Antonio Vidal. Hay en este cuadro *bailaoras, tocaores y jaleaores*, distinguiéndose principalmente, por su gracia y hermosura, entre las primeras, una bella sevillana: Matilde Moreno. Para todos hubo muchos aplausos.»

En 1895, el Liceo Rius acogió a Meced la Serneta, que en la miseria, logró dar allí un recital propiciado por don Antonio Chacón. La Serneta se quedaría luego en Madrid y se ganaría la vida, ya retirada, dando clases de guitarra a señoritas de la buena sociedad.

El Liceo Rius, pasaría a llamarse Salón Variedades. Situado en el número 68 de la calle de Atocha, en él se representaron piezas cómicas, zarzuelas y bailes. «En 1890, las Hermanas Moreno con sus bailes «El Vito» y «Las pájaras», motivaron el que también se cultivase el arte popular andaluz» (45).

No sería el de La Serneta el único recital en un teatro: en 1898 cantó Chacón acompañado por Paco de Lucena, el célebre guitarrista que moriría ese mismo año. Y como más tarde, en 1899, hallamos un antecedente de lo que serían más tarde los «homenajes»:

«*Variedades*. A las nueve, gran función de cante y baile flamenco a beneficio del célebre bailador Joaquín López (el Feo)». («El Imparcial», 3 de marzo de 1899.)

En el Teatro Novedades «... el más popular de Madrid, se oyeron los mejores cantaores y cantaoras de cante jondo, y los mejores cuadros de bailaoras y toca-dores de guitarra» (46) dice Gutiérrez Solana, en 1923.

En la década de los 90, el flamenco convivió con las «varietés», nuevo género recién introducido, pero en alza, en una serie de salones habilitados al efecto: en el Teatro Moderno, más tarde Alhambra, y el 21 de noviembre de 1898 reinaugurado como Casino Musi-Hall. Allí debutaron Amalio Cuenca y el también guitarrista Miguel Borrull con la bailarina Monterde.

Al año siguiente se inauguran los Salones Bleu y el Rouge, y El Actualidades, que cobijó los éxitos de Pastora Imperio. Son años de gran actividad en el que el baile va adoptando ya las características teatrales que tanto renombre darían a figuras como La Argentina, Vicente Escudero, La Argentinita y tantos otros que los seguirían.

El flamenco se dejaría oír hasta en los bailes populares como El Capellanes o El Alhambra, donde bailaban las parejas en días festivos habaneras y fandan-

gos (47). Y mientras en Fornos se iniciaban las primeras reuniones flamencas en los «cuartos» o reservados. Y en las Ventas, en las verbenas populares, figones y tabernas no era extraño encontrar algún guitarrista que acompañaba el canto de un trasnochador... (48).

Los cafés-cantantes seguían funcionando, pero ya convivían con ellos otros escenarios que, más entrado el siglo XX, pasarían a tomar el relevo como locales propios del ritual flamenco.

A fines del XIX, el flamenco en Madrid no es una anécdota, era ya número obligado e inevitable para todo empresario que se propusiera organizar algún espectáculo.

FLAMENQUISMO MADRILEÑO

Lo que mejor ilustra la influencia del flamenco en el público madrileño y el peso específico que esta música llegó a tener en la Villa a fines del XIX, son textos extraflamencos que recogen colateralmente el fenómeno de la «flamenquización» de algunos estratos de la sociedad madrileña. Esta flamenquización debió ser tan acentuada en las capas populares de esos años que un cronista como Rodríguez Solís confunde en el tipo humano de la «Chula» los dos de la antigua manola y la flamenca, al uso en 1885:

«La chula —dice—, ese compuesto de gracia y seriedad; esa amalgama de risa y llanto; (...) de amor al trabajo y de afición a las “juergas”; tan amante madre como buena “cantaora”; tan amiga de las “palmas”, de los requiebros y de los bailes como de atender a los cuidados de la casa...» (49).

Es una identificación que, en realidad, existe con anterioridad a esas fechas: flamencos y manolos son dos ramas de la «majeza» del XVIII, dos variantes locales de un mismo estrato social: miembros del pueblo, gentes de ciudad, mitad artesanos, mitad cómicos, o «pícaros» a caballo siempre de la frontera entre legalidad y delincuencia o dedicados a oficios considerados todavía en el XVIII como «infamantes» (zapateros, matarifes, músicos, herreros...), pero lo bastante bien remunerados como para permitirles un existir independiente y un pasar generador de talentos liberales. Ambiente al que se suman más tarde las mujeres «cómicass», vendedoras y, por supuesto, las de las fábricas de tabaco, que tanta historia social y humana han dejado para el recuerdo, entre otras. Hasta cierto punto, la existencia de un tipo común en lo esencial en las ciudades de Sevilla y Cádiz y en la de Madrid puede explicar en parte la rápida implantación del canto en los locales de mayor concurrencia popular de la Villa. Habría que ahondar más en este aspecto para hacer afirmaciones categóricas.

En parte también, el fenómeno se explica por la reacción nacionalista de algunos sectores sociales bien acomodados de la sociedad madrileña, que prefieren el canto a la ópera, los trajes andaluces a los modelos pa-





risinos (50), la tradición frente a la revolución o, sencillamente, lo local frente a lo foráneo. En todo caso, a fines del XIX, «snobs» de clases pudientes adoptan la estética y la liturgia flamenca, vaciándolas de contenido expresivo, y las hacen derivar en manifestación de un populismo abstruso, irritante para las mentes más críticas que sólo verán del flamenco esa mueca esperpéntica.

Ossorio y Bernard ironiza, en 1887, comentando la «elegante» nueva moda de la carrera de caballos en Madrid: «En el circo se cruzan apuestas y se oye decir a respetables damas:

— ¡Soy Chula!

— ¡Soy Flamenca...!» (51)

Poco más tarde, en 1892, Enrique Sepúlveda pinta en su artículo «El viaje de moda»: —«no hay que preguntar cuál es»— dice —«tratándose de esta época de Semana Santa y Pascua»— a un grupo de señoritos juerguistas de viaje a Sevilla con igual ironía e irritación que lo hizo Ossorio:

«Los juerguistas no duermen y se pasan la noche en el tren ensayando la pose..., los pies adelante para llevar el compás de las playeras y la cabeza suelta, flexible, en disposición de mirar arriba si la cosa lo merece, abajo cuando las enaguas de la bailaora, alborotadas con los sacudimientos de culebra del baile flamenco, ofrecen a cada instante un descubrimiento de interés, o a los lados si la «bronca» surge y las navajas centellean...» (52).

No es extraño que, por esas fechas, se alcen voces como las de Baroja, la Pardo Bazán o poco después la de Eugenio Noel en contra del flamenco: atacan lo que de él conocen y a través del flamenco atacan las castas improductivas que se lo han apropiado. Ya lo hizo Cadalso en su tiempo, como señalamos al principio.

También habrá poetas e ilustrados que dan al arte lo que es del arte y mantienen su profundo respeto por una música, una danza y una lírica no académica, pero de singular estatus: el flamenco es un arte que hunde sus raíces en el pueblo y que, sin embargo, se llegó a convertir en patrimonio de unos cuantos profesionales, artistas que con ese material crean y recrean devolviendo al pueblo lo que era suyo, pero depurado, enriquecido, elevado. Conscientes de ello fueron Trueba, Montoto, Alfonso Tovar..., poetas que, en Madrid, viven y publican sus cantares y letras de soleares, siguiriyas, fandangos..., a la manera popular de Andalucía y con la aspiración de que sean cantadas algún día. Manuel Machado, en el prólogo a la edición de 1912 de «Cante hondo» aparecida en la editorial Renacimiento, dirá: «haberlas oído en boca del pueblo sin que el pueblo conociese estos nombres». El mismo abrirá su libro invocando: «Manes del Fillo, del Perote y de la Andonda... Sacratísimas sombras de Silverio y el Chato de Jerez...». No hacía más que recoger otra tradición intelectual de nuestro país: la abierta por El Solitario, como vimos.

- (1) R. Gómez de la Serna dice: «Nada tan madrileño y que merezca más la resurrección que esos "caracoles". Sobre todo el que comienza "Primero que yo te olvide, calle de Atocha, se secará la fuente de la Alcachofa..."». GÓMEZ DE LA SERNA, R. Ed. Trieste. Edición facsímil. Madrid, 1986, pág. 160.
- (2) BLAS VEGA, J.: *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Area de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1986, pág. 57.
- (3) BLAS VEGA, J.: *Los cafés-cantantes de Sevilla*. Madrid. Ed. Cinterco, 1987, págs. 27 y ss. La más temprana que se recoge aquí es la de 1847.
- (4) «El Cante». Periódico semanal. Sevilla, 1886, año I, número 2.
- (5) En este sentido se han pronunciado: Félix Grande, a lo largo de sus escritos *Memoria del Flamenco*, o José Monleón *Lo que sabemos del flamenco*, o J. M. Caballero Bonald *Luces y sombras del flamenco*, entre otros.
- (6) Principal defensor de la «juerga» como núcleo creador del cante es Anselmo González Climent que ha dedicado un capítulo de su magna obra *Flamencología* a defenderla y explicarla. Véase GONZÁLEZ CLIMENT, A.: *Flamencología*. Ed. Escelicer. Madrid, 1964, cap. XVII, págs. 235 y ss.; o QUIÑONES, Fernando: *Flamenco, vida y muerte*. Plaza y Janés. Barcelona, 1971.
- (7) MESONERO ROMANOS, R.: *Escenas matritenses*. Méndez editores, 1983. Ed. facsímil de la edición de Madrid, 1845, pág. 30.
- (8) Véase en este sentido *Memorias de Pepe de la Matrona, Las mil y una historias de Pericón de Cádiz, Las confesiones de Antonio Mairena, Recuerdos de infancia y juventud de Tío Gregorio, Borrico de Jerez*, entre otros cantaores que cuentan sus propias experiencias.
- (9) MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T.: *Teoría y práctica del baile flamenco*. Ed. Aguilar. Madrid, 1969, pág. 28.
- (10) MÁRQUEZ MOYANO, Virgilio: Prólogo a *La pereza*, de Augusto Ferrán. Ed. Demófilo. Fernán Núñez. Córdoba, 1981, pág. 10.
- (11) Los cantes conocen una primera fase en los cafés en la que predominan los aires andaluces; posteriormente se depuran en cantes flamencos y a fines del XIX se reincorporan cantes andaluces ya afluencados y pasan a engrosar un patrimonio común. Véase: MACHADO Y ÁLVAREZ, «Demófilo». Apéndice a la *Colección de cantes flamencos*. Ed. Demófilo. Madrid, 1975.
- (12) MESONERO ROMANOS, R.: *Memorias de un sesentón*. Madrid, 1880, págs. 350 y ss.
- (13) *Ibid.*, pág. 354.
- (14) RAYA, Andrés: Prólogo a *Dos escenas andaluzas*. Virgilio Márquez editor. Col. Memorias de Sur. Córdoba, 1984, pág. 7.
- (15) DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*. Ed. Castilla. Madrid, 1957, págs. 473 y ss.
- (16) MARTÍNEZ DE LA PEÑA: Teresa. Op. cit., pág. 26.
- (17) MESONERO ROMANOS, R.: *Escenas matritenses*, págs. 143 y ss.
- (18) MESONERO ROMANOS, R.: *Memorias de un sesentón*, pág. 211.
- (19) Debió desaparecer el café, dado que hasta esa fecha aparecen anuncios de espectáculos en la prensa, y después de 1833 no se menciona nunca más.
- (20) TRIANA, Fernando de: *Arte y artistas flamencos*. Bibl. de la cultura andaluza. Sevilla, 1985 y BLAS VEGA, J.: *Los cafés cantantes de Sevilla*.
- (21) BLAS VEGA, J.: *Vida y cante de don Antonio Chacón*, pág. 59.
- (22) NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo: *Cantaos andaluces*. Bibl. de la Cultura Andaluza. Sevilla, 1986; TRIANA, Fernando de, Op. cit.; RÍOS RUIZ, M. *Introducción al cante flamenco*. Ed. Istmo. Madrid, 1972; PEMARTÍN, Julián: *El cante flamenco. Guía alfabética*. Afrodisio Aguado, S. A. Ed. Madrid, 1966; «Candil», revista flamenca (varios números); «Flamenco», revista flamenca (varios números). «Cabal», revista de información flamenca (varios números); GUTIÉRREZ SOLANA, G.: *Callejero de Madrid*.
- (23) BLAS VEGA, J.: *Vida y cante de don Antonio Chacón*. Op. cit., pág. 59.
- (24) PEMARTÍN, Julián. Op. cit., págs. 23-24.
- (25) GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *La sagrada cripta del Pombo*. Ed. Trieste. Edición facsímil, 1923. Madrid, 1986, pág. 154.
- (26) Véase en NÚÑEZ DE PRADO, G.: Op. cit.
- (27) Cabal, revista de información flamenca, número 2. Madrid, 1985.
- (28) GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. cit., pág. 153.
- (29) *Ibid.*
- (30) YERGA LANCHARRO, M.: *Flamenco*, Boletín de información de la tertulia de flamenco de Ceuta. Año V, dic. 1976. El recoge la entrevista con Montoya en págs. 22-23.
- (31) *Ibid.*
- (32) *Ibid.*, pág. 35.
- (33) BARRIOS, Manuel: *Ese difícil mundo del flamenco*. Publ. de la Universidad. Sevilla, 1973, pág. 83.
- (34) BLAS VEGA, J.: *Bernardo de los Lobitos*. INAEM (Ministerio de Cultura). Cumbre flamenca. Madrid, 1986.
- (35) SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano. Madrid. Tomo II. Espasa-Calpe. Madrid, 1979, pág. 501.
- (36) GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. cit., pág. 153.
- (37) ORTIZ NUEVO, J. L.: *Recuerdos de un cantaor sevillano. Pepe de la Matrona*. Ed. Demófilo. Madrid, 1975, pág. 81.
- (38) *Ibid.*, pág. 75.
- (39) GUTIÉRREZ SOLANA, José: *Madrid callejero*. Ed. Trieste. Edición facsímil, 1923. Madrid, 1984, págs. 161-162.
- (40) GÓMEZ DE LA SERNA, R.: Op. cit., pág. 155.
- (41) ORTIZ NUEVO, J. L.: *El año flamenco de 1887*. De «Cien años hace que nacieron». Publ. INAEM. Ministerio de Cultura. Cumbre flamenca, 1987.
- (42) BLAS VEGA, J.: Op. cit., pág. 59.
- (43) «La correspondencia de España», 6 enero de 1895.
- (44) «La época», 4 de junio de 1893. Espectáculos.
- (45) BLAS VEGA, J.: Op. cit., nota 42.
- (46) GUTIÉRREZ SOLANA, J.: Op. cit., pág. 162.
- (47) *Ibid.*
- (48) *Ibid.*, pág. 182.
- (49) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Libro de Madrid*. Imprenta de Moreno y Rojas, 1887, pág. 308.
- (50) Véase en *Cartas españolas*. Tomo I. Madrid. Impr. de J. Sancho, julio de 1883, pág. 114: «Soneto a la reina... por haberse dignado usar el traje andaluz».
- (51) OSSORIO Y BERNARD, M.: Op. cit., pág. 273.
- (52) SEPÚLVEDA, Enrique: *1891-Madrid-1892*. Artículos, cuentos, críticas, semblanzas. Imprenta de la Rev. de Navegación y Comercio, pág. 117.

Nota: Otras noticias sobre el tema en «Madrid en sus diarios». Madrid, CSIC, 1961-1972, 5 vols.



El Alcalde Juan A. Barranco, en la inauguración.

«EL MADRID DE GALDOS» EN LA ELIPA

Por
Rafael SIERRA VILLAÉCIJA



Victorio Macho. Galdós.

«Caro roedor literario... salgo de esta metrópoli el día de mañana, llego la noche del viernes y el sábado te ruego que estés loco citado desde las seis. Yo iré a la hora que pueda, lo más cerca de las seis que me sea posible. A ver si te quito ese *taedium vitae* y te pongo más fresco que una lechuga con mis ósculos. No puedo respirar de ocupaciones... Tu Porcia.»

Muchas son las personas que sorprendidas se quedaron al contemplar, en el Centro Cultural de «La Elipa», fragmentos como este, pertenecientes a la correspondencia personal que durante mucho tiempo mantuvieron Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán.

Bajo el título «El Madrid de Galdós», el Centro Cultural de «La Elipa» abrió el pasado 4 de mayo la primera Exposición que sobre la vida y obra de Pérez Galdós (1843-1920), se ha organizado hasta el momento.

La Exposición, conmemoraba el primer Centenario de la publicación de «Fortunata y Jacinta», recogió diversos fondos que sobre este autor existen en distintas dependencias del Ayuntamiento de Madrid, como el Museo, la Biblioteca y Hemeroteca municipales y el Teatro Español.



El Cuco de Cuchilleros (1870).



La Exposición arrancaba con tres planos de Madrid procedentes del Museo Municipal —el más antiguo es un grabado de 1866, hecho y publicado por don José Pilar Morales, otro de 1902, litografiado por E. Fernández, y el tercero es un heliogravado de 1916, publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico— que mostraban al visitante la evolución urbanística de un Madrid que se ve inmerso en un proceso de rápido crecimiento y hondas transformaciones. Esta fuerte expansión pretendió racionalizarse al menos parcialmente, a través de un plan de ensanche (Castro, 1860), si bien acabaría imponiéndose la especulación inmobiliaria.

Una selección de la colección Casariego —fotografías sobre grabados del siglo XIX, coloreadas a la cera— mostraban diferentes estampas de la vida cotidiana del Madrid de finales del XIX y principios del XX.

La calle de Alcalá (1872), la calle de Arenal (1869), el Arco de Cuchilleros (1870), la Puerta del Sol

(1888), el Rastro (1866)... junto con personajes y tipos como la posadera, el tendero, el panadero, el ciego y diferentes escenas de la vida cotidiana madrileña fueron algunas de las imágenes que hicieron retroceder al visitante hasta el Madrid «galdosiano».

La Muestra «El Madrid de Galdós» recogió asimismo los fondos bibliográficos que sobre Pérez Galdós existen en la Biblioteca Municipal. La representación de sus obras en la Biblioteca no es pequeña y abarca todos los géneros que abordó el escritor, algunos de ellos de forma casi exhaustiva, como es el caso de los Episodios Nacionales —46 títulos— o el teatro —24 obras—.

Se exhibieron volúmenes que presentaban alguna peculiaridad por tratarse de ejemplar perteneciente a alguna edición rara, o bien llevar ilustraciones del propio escritor o estar encuadernado especialmente, así como aquellos en que figuraban autógrafos de Galdós o de otros escritores contemporáneos.



La labor periodística de Galdós, estuvo representada por revistas y periódicos de la época en los que se recogieron artículos firmados por don Benito.

La presencia de Galdós en el mundo de la prensa es dilatada; publicó su primer artículo en 1868 en «La Nación», periódico de Pascual Madoz, al cual siguieron otros trabajos de arte y teatro. Formó parte de la redacción de varias revistas y periódicos como «Revista de España», «Las Cortes», «La Ilustración de Madrid», «Ilustración española...», etc. En la Exposición figuraron artículos suyos publicados en: «Boletín de la Real Academia Española», «El Debate», «La Esfera», «Hispania» (Revista de la Asociación Patriótica Española), «Insula», «Lecturas», «Museo Canario», «Pacífico Magazine», «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo» y «Revista de España».



Daniel Zuloaga. Galdós en su lecho de muerte.



Casa de comidas (1860).



El Alcalde y otras personalidades, en el acto inaugural.

Otras piezas de interés fueron el retrato yacente de Benito Pérez Galdós firmado por Daniel Zuloaga; la mascarilla mortuoria y el vaciado de la mano derecha de Galdós, realizados ambos por el escultor Palma. Un busto en escayola moldeado por Victorio Macho y un óleo procedente del Teatro Español y firmado por Angel de la Fuente, dos años después de la muerte del escritor, completó la serie de piezas procedentes de Dependencias Municipales.

La Exposición «El Madrid de Galdós» reunió asimismo una interesante muestra de caricaturas de políticos y personajes de la época,

pertenecientes a colecciones particulares.

Coincidiendo con la Exposición se editaron dos importantes publicaciones: el catálogo que recoge pormenorizadamente todos los fondos que sobre Galdós y su época existen en el Ayuntamiento de Madrid, y por su parte la Dirección de Cultura en colaboración con la Editorial Avapiés editó un libro que bajo el título «El Madrid de Galdós» pretende «rescatar un Madrid lejano en el tiempo, del que perviven entrañables costumbres y rincones, legítimo patrimonio cultural de la ciudad que inmortalizó uno de los más grandes narradores de la literatura mundial».

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Servicio de Gestión Editorial. Gabinete Técnico del Ayuntamiento de Madrid

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

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

Firma:

PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL (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