



VILLA de MADRID

Ayuntamiento de Madrid

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Juan A. Barranco Gallardo, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Manuel Ortuño Martínez, Concejal del Área de Relaciones Institucionales y Comunicación
D. Fernando Martínez Láinez, Director de los Servicios Informativos
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

M A D R I D

AÑO XXV

1987-IV

NUM. 94

Sumario

Aldabones y llamadores de Madrid. Por Constanza CARMONA SORIANO.

El lazareto del «Cerro de los Angeles»: un proyecto de Juan de Villanueva (1805). Por María del Carmen CAYETANO MARTÍN.

Estampas del Trienio liberal. Por Jesusa VEGA.

Manuel Martínez Muñoz y sus fotografías de teatro. Por Fernanda ANDURA VARELA.

La Sociedad Española de Amigos del Arte. Por Prudencio MATEOS PÉREZ.

COORDINACIÓN Y DISEÑO:

ANDRÉS PELÁEZ

ADMINISTRACIÓN:

ARACELI HERNÁNDEZ

PORTADA:

LLAMADOR EN LA CASA NÚMERO 9 DE LA CALLE DEL BARQUILLO.

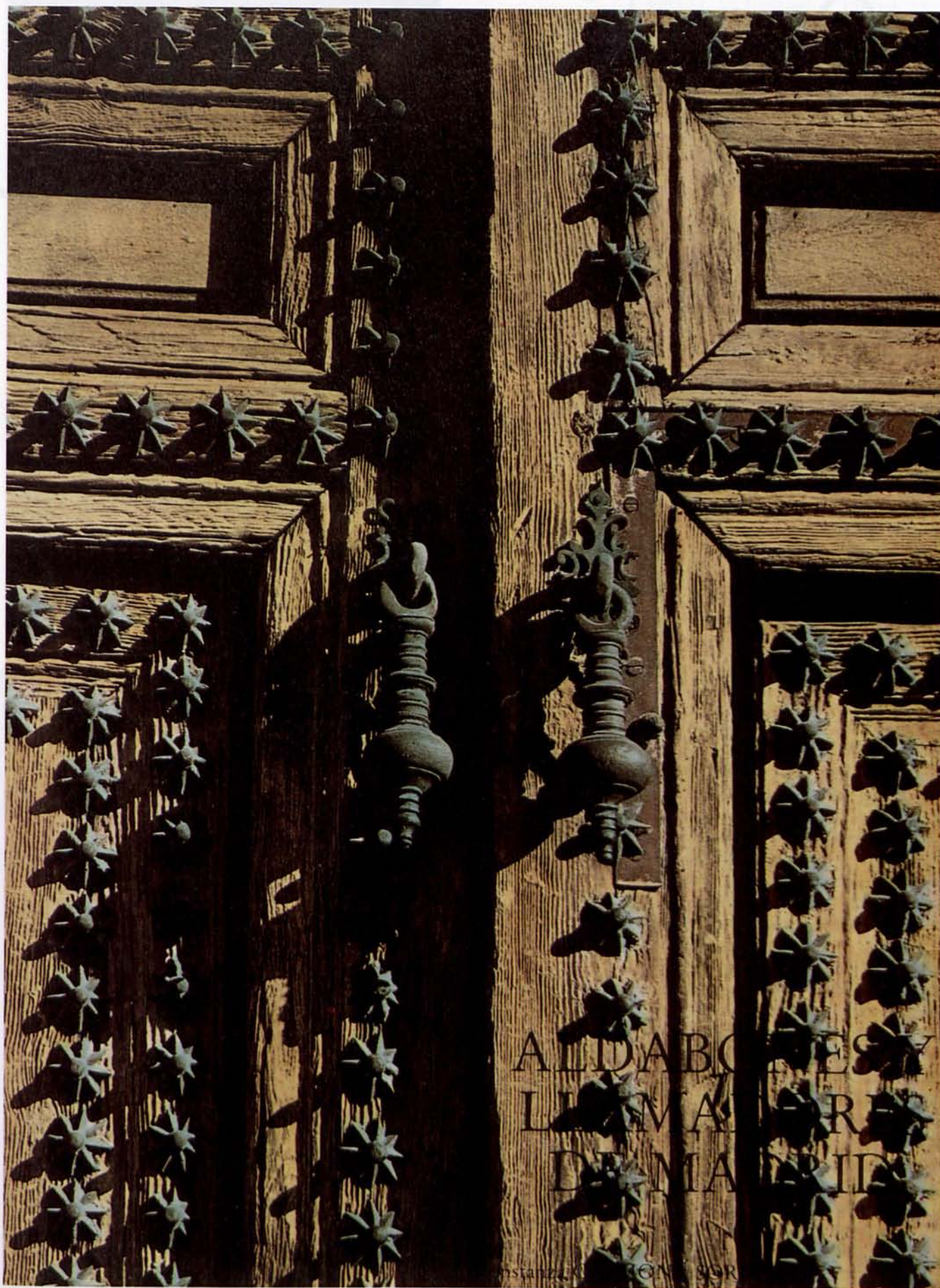
FOTOGRAFÍAS:

PATRIMONIO NACIONAL, J. BARTOLOZZI, MANUEL MARTÍNEZ, J. J. COGOLLO, REPROAF, S. A., Y ARCHIVOS DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID».

Las fotografías del artículo *Aldabones y llamadores de Madrid*, son de Renate TAKKENBERG-KROHN.

Imprime: Artes Gráficas Municipales
Área de Régimen Interior y Personal

Depósito Legal: M. 4.194 - 1958



Plaza de la Villa, s/n.

ALDABORRES
LIVANER
DEMANPIE

INSTANZA... CON... 89R

«¡Qué de idilios y de dramas podrían contar estos viejos llamadores si tuvieran el don de la palabra! Han sido golpeados por manos tímidas de enamorados con ruido discreto, por señores arrogantes con golpes sonoros, han anunciado la vida y la muerte...» (Edgar Frank, París, 1948). Frases como ésta han sido pronunciadas en el último siglo por estudiosos de la forja artística conscientes del indudable protagonismo de estos pequeños objetos en la vida diaria. Este artículo pretende rendir un homenaje a todos aquellos artífices anónimos, quienes, «para dar luz a su arte se cubrían con la sombra», en palabras de Santiago Rusiñol, un gran amante del arte del hierro. Precisamente hoy día, cuando mejor se paga la firma, cuando más se estima la labor de una pieza, nos parece increíble que hubiera tantos artistas ignorados capaces de hacer obras tan dignas como las que se comentan aquí.

¿QUE ES UN ALDABON?

Según su etimología, proviene del árabe *al-dabba*, que significa picaporte o cerrojo. Posteriormente, esta pieza, generalmente de hierro o bronce, se adaptó para servir también como objeto fijo a las puertas para llamar golpeando. Un aldabón se compone de diferentes partes: la *placa*, *plancha* o *plato trasero*, generalmente calada y con un taladro en el centro, que tiene valor estético además de utilitario ya que protege la madera del golpe y evita su deterioro debido al paño que entre ellos se interpone (terciopelos, cueros o damascos de vivos colores que hacen resaltar aún más la belleza de los calados); el *espigón* o clavo propiamente que fija y asegura el martillo a la puerta y suele rematar al exterior en forma de argolla más o menos decorada para permitir la movilidad de éste (su colocación no es fortuita ya que se elige una parte resistente de la armadura de la puerta); el *martillo* o pieza con la que se golpea, el cual, si adquiere forma fi-



Fernando VI, 9.



Alonso Martínez, 6.



Vázquez de Mella, 11.



Fuencarral, 91.

gurada, ya humana o animal, cambia el nombre del aldabón, que se llama entonces llamador; por último, el *tas* o *batidor* que, fijado en la parte inferior del aldabón, recibe los golpes de la llamada y sobre el que descansa el martillo en su posición normal.

ORIGEN DE LOS ALDABONES

Los aldabones se remontan a la más alta antigüedad. En las ruinas de Pompeya se encontraron algunos y ya los autores clásicos hacían alusión a ellos. Sin embargo, apenas se conservan ejemplares anteriores a la época gótica. Los primeros que existen fueron labrados en el siglo XIV. Acaso se usaran con anterioridad pero, dada la utilidad del hierro y su fácil transformación en objetos de uso directo (sobre todo en armas para la defensa, tan necesarias en una época de guerras y conquistas como fue la Edad Media), no han llegado hasta nosotros.

Los más primitivos no fueron otra cosa que mazos suspendidos en las puertas y muchos tenían la forma de martillo que se golpeaba contra una cabeza de clavo plana. Hasta que su empleo se generalizó, sufrieron continuos cambios de forma siendo frecuentes los de anilla o argolla que, según algunos estudios iconográficos, eran símbolo de asilo o acogida.

Generalmente se colocaban dos aldabas gemelas, una en cada batiente de la puerta, y se situaban a una altura considerable del suelo, sin duda con la finalidad de permitir a los caballeros anunciar su llegada a la mansión sin necesidad de desmontar. Era corriente también fijar cuatro aldabas, en parejas, a dos diferentes alturas.

Ahora bien, si es cierto que hay aldabones en todo el mundo, no es menos cierto que se los considera accesorios típicamente españoles. Diversas causas lo explican: por un lado, la sencillez de las obras de carpintería en la Edad Media, que exigió la aplicación de labores en hierro que reforzaran la construcción; por otro, las puertas españo-



Arenal, 20.

las estaban construidas, debido a una influencia árabe inexcusable, a base de un entramado de maderas (traversos y montantes), que constituían su armadura. Al exterior, cubriendo la superficie, se colocaba una plancha metálica o un sólido tablero. En estos casos, la puerta debía asegurarse mediante la aplicación de elementos metálicos accesorios (de bronce o hierro) que además de reforzar, acentuaban los efectos decorativos que tanto interesaron al pueblo musulmán. Y así el trabajo de la pequeña forja artística empezó a ir por unos derroteros más ornamentales que puramente utilitarios.

En cambio, en el resto de Europa, las puertas se cubrían de elaborados paneles de madera ricamente tallada que no dejaban espacio libre para los goznes de hierro. Es cierto que en los comienzos del gótico fueron muy populares. Sin embargo, conviene resaltar que fueron precisamente los ferreros Blay y Sunol de Barcelona quienes, llamados a París, fueron elegidos para ejecutar el trabajo de forja de Nôtre Dame, la catedral más importante de su momento. Esto demuestra hasta qué punto nuestros maestros alcanzaron una maestría insuperable, cuya fama traspasaría las fronteras.

Por otro lado, en España, el nacimiento y rápido crecimiento de los Gremios de herreros fue mucho más temprano que en el resto de Europa. Su aparición se remonta al siglo XIII. Surgen con carácter religioso-benéfico (la fiesta del patrono, exequias del difunto, ayuda a los huérfanos, etc.), pero sin distinción de profesión. Pronto se agrupan los del mismo oficio, privando ya los intereses económicos y sociales y llegando a convertirse en instituciones poderosas y relevantes. Los monarcas se dieron cuenta de lo beneficioso que podía ser tenerlos a su favor, y así, la política seguida a lo largo del siglo XIV fue de concesiones y privilegios. Con los Reyes Católicos, los Gremios llegarían al máximo de su poderío e independencia, lo cual contribuyó enormemente al desarrollo de la forja. El Gremio de herreros poseía

unas normas muy estrictas en las que las improvisaciones no tenían cabida: nadie podía llegar a ser maestro sin haber pasado unos años de aprendizaje, según un tiempo prefijado (cuatro años), pruebas de aptitud, y finalmente, examen riguroso que garantizase su habilidad y destreza. Mientras esto ocurría en España, en París, por ejemplo, la primera organización de estas características no llegó a constituirse hasta 1411.

EVOLUCION ESTILISTICA

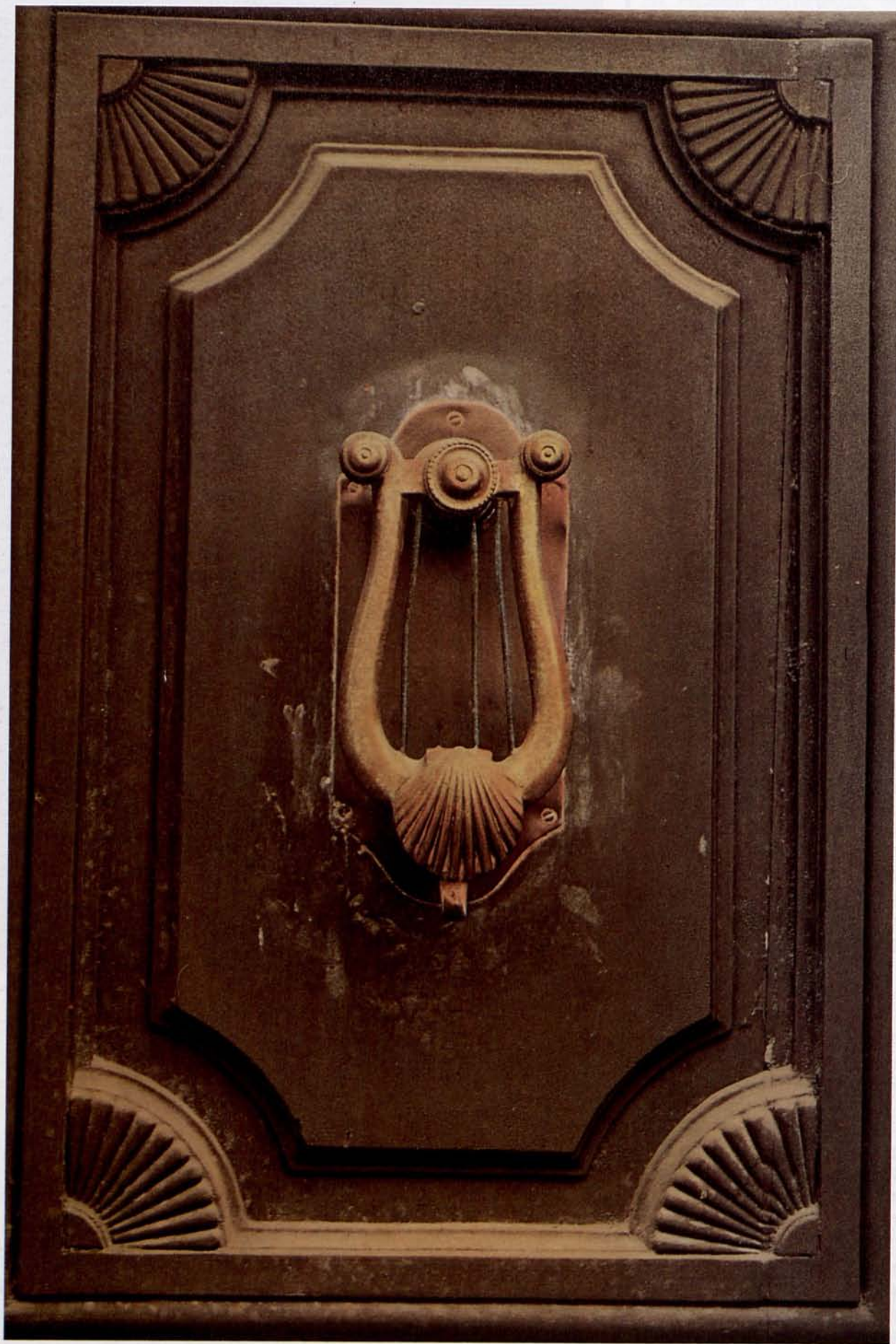
Los aldabones góticos españoles se inspiran sobre todo en la arquitectura del período, ostentando en sus platos posteriores verdaderas filigranas que recuerdan los nervios de los rosetones y arquerías catedralicias. En el XV empiezan a diferenciarse escuelas regionales, y los maestros castellanos, catalanes y andaluces dejarán su huella en las obras que realizan.

En Cataluña, la región de más antigua tradición herrera de España, el tipo de aldabón más frecuente era el de plato calado circular a modo de rosetón, del que pendía una argolla articulada por el espigón, el cual era frecuente que apareciera en forma de animal (cabeza de dragón sobre todo). Se trata de unos ejemplares que continuarán inspirando a los maestros catalanes hasta bien entrado el siglo XVI, cuando el gótico era ya algo caduco en el resto de la Península. Este grupo tendrá importantes repercusiones en los modelos contemporáneos, como veremos más tarde: el llamador con anilla colgando de las fauces abiertas de un león es una clara derivación de aquellos modelos.

Las obras castellanas se caracterizan por su robustez y austeridad. Las aldabas más repetidas eran las de gruesa barra, terminada en voluta sobre el eje, con placas posteriores rectangulares y calados inspirados en la arquitectura. Sin embargo, el estilo ojival produjo en su última época obras inimitables demostrando las enormes posibilidades de la forja artística. Son piezas



Torija, s/n.



Segovia, 5.



Carrera de San Jerónimo, 17.

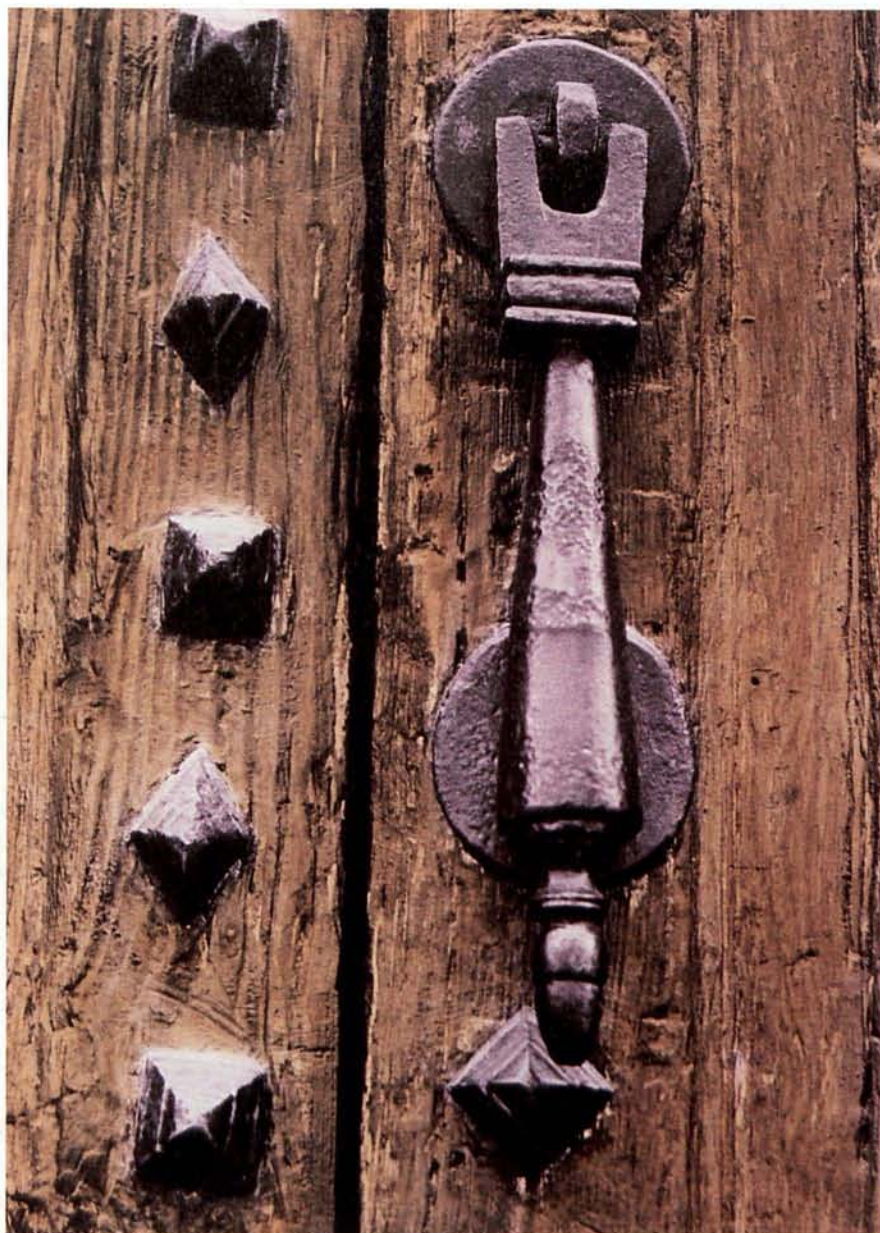
extremadamente ricas y aparecen cinceladas, caladas y recortadas con tal perfección que olvidamos la ruda materia de que están hechas, pareciendo más bien obras de marquetería u orfebrería. Merece la pena destacar entre ellas los llamadores que siguen la tipología de la escuela meridional francesa de finales del XV, en los que un personaje forjado, bajo edículo, se usaba como martillo en el centro de la pieza mientras esbeltos contrafuertes rematados en pináculos enmarcaban la placa rectangular trasera, calada en doble plancha. En efecto, la superposición de láminas caladas con el mismo trazado e igual escala pero en tamaños progresivamente menores se generalizó en aquel momento llegando hasta nuestros días. Con ello se conseguían riquísimos efectos de claroscuro así como cierto relieve para la lámina.

En la decimosexta centura se alcanza el momento de mayor calidad en el arte del hierro español. Muchos trabajos en forja adquirieron la categoría de arte mayor de la mano de artistas como Francisco de Villalpando, Domingo de Céspedes o Cristóbal Andino. En Castilla, los aldabones poco a poco van introduciendo el detallismo y minuciosidad característicos del plateresco. Se emplean los dorados y plateados al fuego para disimular la dureza del material. El repujado, el entorchado y las filigranas de calados con motivos vegetales tomados de la naturaleza llenan la placa posterior, que conserva la estructura rectangular enmarcada por contrafuertes. De ella pendía el martillo en forma de barra torneada en huso, trabajada a cincel y repujada. No es excepcional que lleve aplicaciones de serpientes o dragoncillos alados adaptando su cuerpo a la forma del martillo. En los siglos XVIII y XIX, estos animalillos se convertirán en peces, sirenas y otros seres marinos que harán de llamadores propiamente, prescindiendo incluso de la barra que les servía de sujeción o apoyo, como en los realmente magníficos que conserva *in situ* el Palacio de Linares de Madrid.

Técnicamente, el calado da paso al repujado. Aparecen tímidamente



Iglesia de San Ginés.



Monasterio de la Encarnación.

los trabajos a torno y algunos en hierro fundido pero hasta el siglo XVIII no tendrán verdadera importancia. Como motivos decorativos se repiten los temas heráldicos: castillos, leones y medallones con testas guerreras y la concha peregrina. Se generaliza el uso de figuras humanas y animales, abundando los perros, dragones alados y otros seres híbridos con largas y estilizadas colas onduladas. Estos modelos seguirán inspirando a nuestros artífices hasta hoy.

A comienzos del siglo XVIII, nuevos aires comienzan a soplar en nuestras artes decorativas. Podría decirse que los hierros españoles pierden su recia y viril personalidad. La exuberancia del estilo barroco francés invade todos los tipos y sólo los modelos populares (muy difundidos en Extremadura y Andalucía) se ven libres de tal influencia, teniendo como motivo principal la voluta. En este ambiente de lujo y fastuosidad se produce una pérdida de protagonismo de los aldabones férricos ante la irrupción de nuevos metales. A medida que el siglo avanza, los artífices ocultan sus obras cubriéndolas con plateados, dorados y pavonados. El bronce sobre todo es el material que viene a sustituir al hierro en la mayoría de los casos. Por otro lado, a partir del siglo XVIII con la aparición de las campanillas, y del timbre a distancia en el XIX, la aldaba pierde su carácter funcional en favor del ornamental.

En este retroceso de las obras forjadas tuvo mucho que ver el relajamiento de las organizaciones gremiales donde ya no había exigencias de rigor en los aprendizajes. Al mismo tiempo, las vocaciones profesionales entran en un período de crisis del que aún hoy no se han recuperado. Solamente Madrid conoce un gran momento con la escuela de forjadores concentrados en la barriada del Barquillo. A mediados del XVII, el Cardenal Infante don Fernando, hermano de Felipe IV y Arzobispo de Toledo, prestó especial atención a este Gremio, y un elevado número de fraguas se abrió en esta zona caracterizándola de tal manera que no tar-



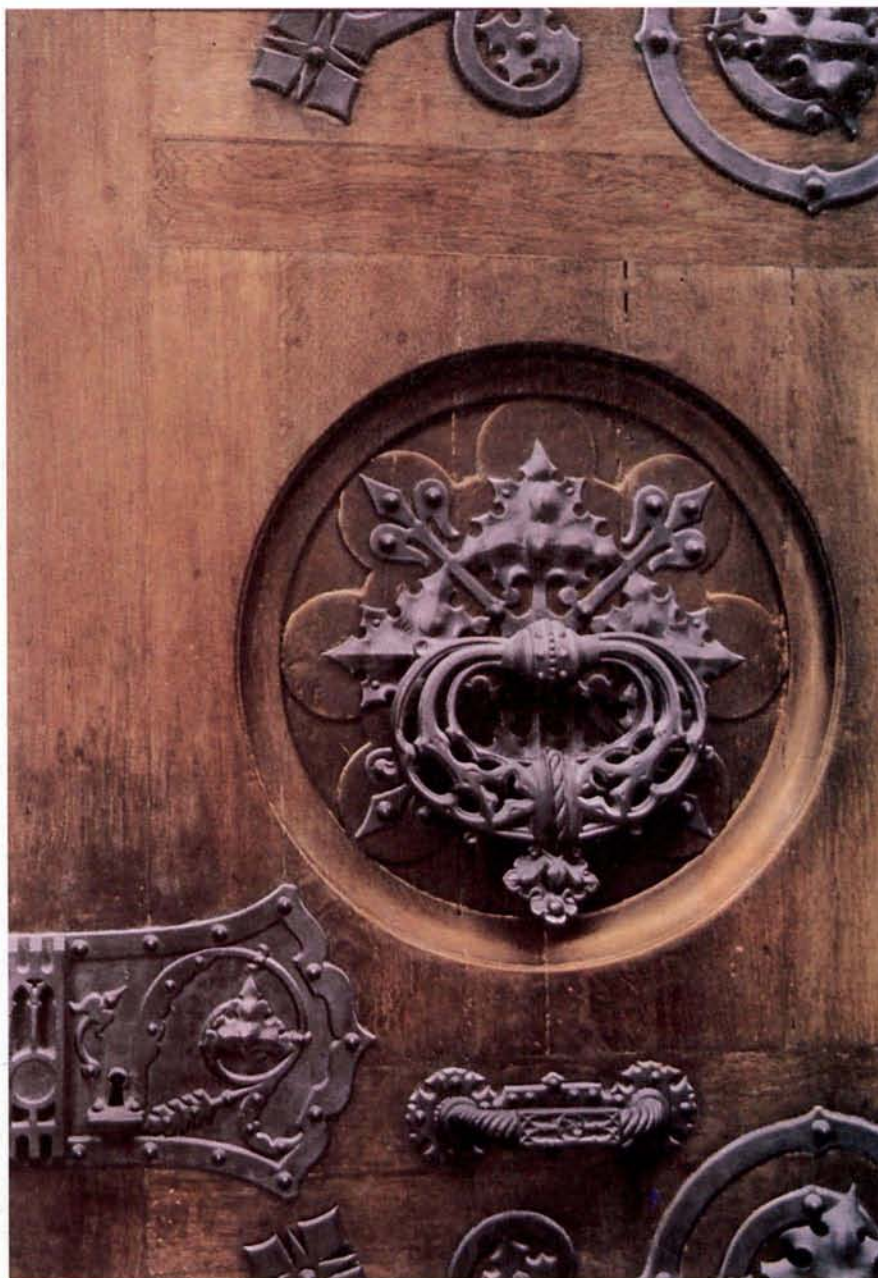
Lagasca, 39.

daría en ser denominada popularmente «Barrio de la Chispería» por el incesante salpicar de chispas que salían del fuego de los talleres, constituyendo a partir de entonces uno de los puntos claves del anecdotario castizo madrileño. Por aquel entonces este barrio se encontraba delimitado por el Prado de los Recoletos Agustinos (hoy Paseo de Recoletos) y el Camino (hoy calle) de Hortaleza. Su arteria principal era precisamente la que le dio nombre —Barquillo— que, al igual que hoy, nacía en Alcalá y desembocaba en la calle de las Flores (que ahora se llama de Fernando VI). La zona descrita se estaba convirtiendo por aquellos años en un importante foco de actividad comercial e industrial, estimulada por la gran cantidad de inmuebles religiosos, y palacios de nobles y otros personajes que se construyeron en ella.

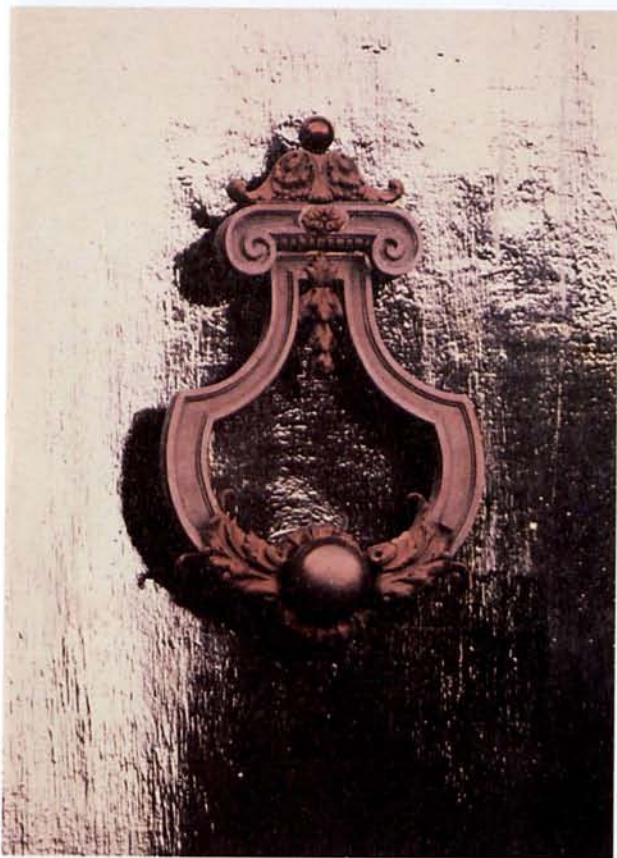
Los talleres cerrajeros de este barrio sacaron a la luz labores que no tendrán rival a lo largo de casi dos siglos, adornando muchas puertas que aún hoy se conservan en nuestras calles. Su fama de buen hacer encontraría eco en otras ciudades como Alcalá de Henares (cerradura de la puerta de la iglesia de las Magdalenas, obra de Juan Gómez, en 1672) o Sigüenza (rejas de la capilla mayor y coro por el maestro Domingo Cialceta), Segovia, Avila, etc.

Entre los motivos decorativos de los aldabones dominan las pequeñas culebras, dragoncillos y peces con escamas marcadas resaltadas en relieve. En las planchas traseras (al principio rectangulares y después ovaladas o de caprichosas formas) dominan los calados geométricos con dibujos lineales, dientes, ovas y muescas, cuyo movimiento rítmico de entrantes y salientes contrasta con la solidez del llamador. Conforme nos acerquemos al XIX, serán más frecuentes las cabezas leoninas y los faunos de aspectos bárbaro como plato con una argolla como martillo.

Pero aquel esplendor comenzó a decaer hacia 1780 por la introducción de piezas fundidas y trabajadas mecánicamente. ¡Poco podían hacer los artífices de un oficio tan artesa-



Carrera de San Jerónimo, 18.



Marqués de Salamanca, 5.



Prado, 8.

nal como éste para enfrentarse a tal competencia! En Madrid, una de las primeras fábricas será la Fundición de Hierros Bonaplata, en la calle de Hortaleza (sobre el solar que ocupó anteriormente el convento de las Mercedarias descalzas de Santa Bárbara) abarcando su producción tanto piezas industriales (turbinas, etc.) como artísticas. El puro maquinismo acabará reemplazando a la típica y sugestiva fragua medieval. Pero las obras fabricadas en serie y producto de una misma matriz fueron perdiendo originalidad. Creemos justo, por lo tanto, que la denominación de chispero no se quede en una simple evocación casticista valorando al hombre que supo elevar a la categoría de arte las pequeñas obras de cincel y lima, tristemente perdidas muchas de ellas como consecuencia de los derribos de los edificios en que figuraban.

Por otro lado, los Gremios estaban heridos de muerte. La Constitución de Cádiz de 1812 fue un gran golpe para todos ellos, al proclamarse la libertad industrial. Es fácil entender que los herreros se sintieran afectados y desilusionados. Aquellos que pagaban una cuota al Gremio no encontraban aliciente alguno en ello pues ya ni se les protegía de los trabajadores «libres» ni en contrapartida se les garantizaba un trabajo digno y respetado. Así, poco a poco muchos se fueron apartando de la asociación. Es significativo que en la relación del Ayuntamiento de Madrid de 1827 aparezca ya como «Gremio Menor» junto a los de mesoneros, confiteros, peluqueros, guanteros, gorreos y otros, a los que en otros tiempos hubiera sobrepasado con mucho, tanto en prestigio como en categoría artística.

Cón todo, los aldabones se hacen fácilmente asequibles por su bajo precio, lo que no significa que muchos no conserven aún un interés artístico. En términos generales, las piezas de estas dos últimas centurias responden a una triple tendencia:

— Aquellas cuya tipología sigue

a las aldabas de época medieval (góticas del XV sobre todo).

— Piezas de complicada composición, inspiradas en los modelos barrocos franceses del XVIII.

— Aldabas de nuevo diseño adaptado a las modernas técnicas industriales y puramente utilitarias.

A éste momento pertenecen la casi totalidad de los aquí reproducidos.

Como ejemplo del segundo grupo tenemos los 6 aldabones de idéntica factura que se conservan en las tres puertas de entrada al Palacio de Linares, en la Plaza de Cibeles. Consisten en martillo formado por dos peces afrontados ante concha gallonada cuyas colas se retuercen en voluta. El espigón queda oculto por un hermoso templete con entablamento y frontón que se rompe en curva y contracurva en el punto central. Hacia la mitad del arco, como si emergiera de su interior, aparece la imagen de un dios pagano de rostro barbado y abundante cabellera, con corona de rayos y nervios perlados. Posiblemente representación de Poseidón —Neptuno para los romanos— dado los numerosos elementos marinos que dominan en la composición. El aldabón queda enmarcado por una orla tallada en la madera de la puerta, que da al conjunto una riqueza, lujo, ostentación y barroquismo difícilmente superables.

Buena prueba del alto grado de aceptación que tuvieron estos pequeños objetos decorativos para puertas a finales del siglo XIX y durante el siglo XX es la gran variedad de tipologías que, vulgarizadas, encontramos por doquier en las calles de nuestra ciudad. Los veremos en toda clase de materiales, desde los tradicionales de hierro hasta los de bronce, metal dorado y otras aleaciones.

Uno de los más frecuentes es aquel cuyo martillo pende de las fauces de un león con vistosa melena que se recorta en plancha de perímetro ligeramente ovalado. El martillo puede tener dos variantes: en forma de anilla simple con algún adorno (incisiones o vegetación más o menos abundante) que engrosa



Campoamor, 3.



Costanilla de los Angeles, 2.



San Mateo, 7 y 9.

con graciosa habilidad la sección circular de la misma, o en doble voluta afrontada en huso, en cuyo caso el punto de encuentro suele ser un mascarón humano dentro de medallón. La puerta de madera se decora con dibujos de espirales, tallos en sinusoide que se ramifican una y otra vez o composiciones geométricas.

Entre los aldabones de fabricación industrial es también frecuente encontrar aquellos en forma de esfera achatada por los polos en largo eje vertical moldurado. El espigón suele ser una simple anilla mientras que el batidor consiste en un pequeño cubo soldado a una media luna.

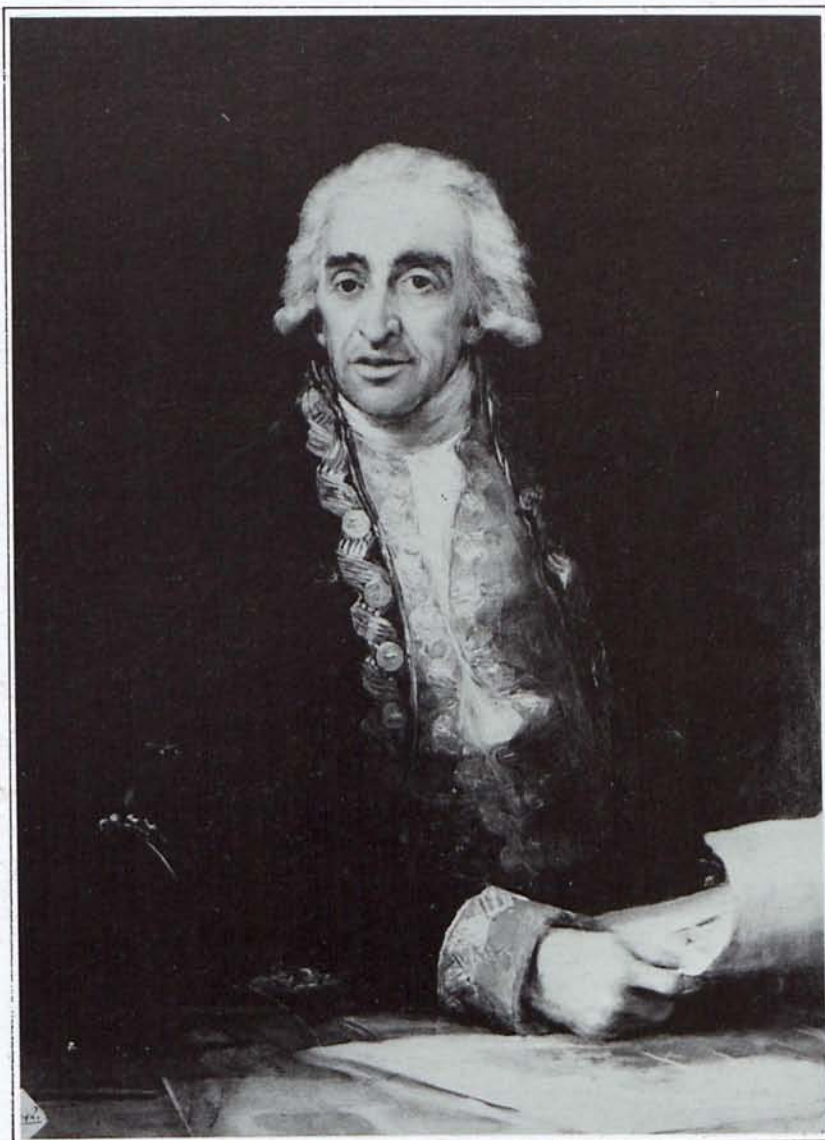
En metal sobredorado suele aparecer el modelo de columna abalaustrada con aplicaciones cóncavas

y convexas provocando un rico movimiento de líneas en curva y contracurva. La forma de lira también abundó en las puertas de nuestra ciudad.

Pero el más empleado es el tipo de aldabón de barra simple cilíndrica y ligeramente curvada, así como el de argolla. La sencillez domina en ambos ya que la mayoría no tienen siquiera plancha ni espigón o, como mucho, una placa metálica plana y de contornos lisos. Y no digamos del llamador en forma de mano cogiendo una sólida bola que hace de martillo. La mano puede estar más o menos decorada según la calidad de la pieza así como incluir parte de la manga y puño (con el correspondiente detalle de telas, encajes, etc.).

Por último, encontramos repetido hasta la saciedad el aldabón en

forma de mazo carente de plato trasero. El mazo tiene tres piezas: una cúbica, otra larga trococónica y la última que vuelve a ser cúbica pero de mayor tamaño. Una forma pintante remata el extremo inferior del martillo. Esta tipología tiene, no obstante, las lógicas variantes que le darán mayor o menor riqueza; por ejemplo, en lugar de la pieza troncocónica central, una pieza abalaustrada de fuste acanalado adornado por hojas de acanto con incisiones marcando los nervios; las formas cúbicas se pueden complicar con adornos incisos variados: geométricos, naturalistas, estrías, gallones, etc. La chapa trasera es rectangular y se decora con incisiones florales o geométricas que aumentan el lustre del aldabón.



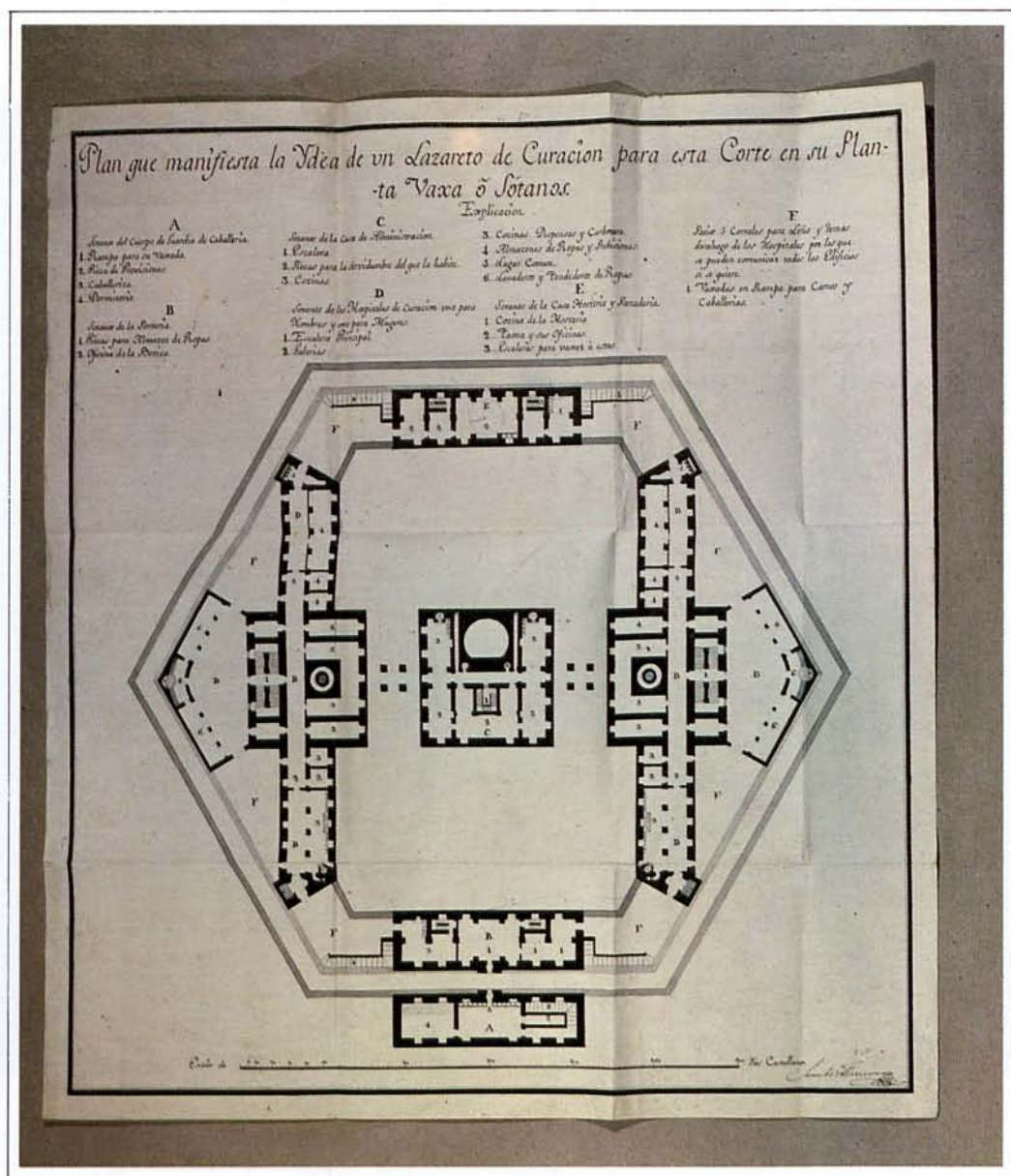
Goya: Juan de Villanueva.

EL LAZARETO DEL «CERRO DE LOS ANGELES»: UN PROYECTO DE JUAN DE VILLANUEVA (1805)

Por
María del Carmen CAYETANO MARTIN

LA «epidemia, ya sea peste, cólera o fiebre amarilla, es una constante en la vida de las gentes del Antiguo Régimen. Una y otra vez las alarmas resuenan en los caminos desde el mar al interior anunciando el avance de enfermedades que, con los medios de la época, resultaban absolutamente invencibles.

El siglo XIX, que tantas vicisitudes va a traer al Reino, se inicia con una violenta erupción de peste que asoló toda la Baja Andalucía, afectando más intensamente a Cádiz y su comarca. Las medidas que entonces se ponen en marcha sirven de base para todas las actividades posteriores en este sentido. Estas medidas eran a un tiempo inútiles y drásticas porque se basaban fundamentalmente en el aislamiento a rajatabla de los lugares afectados. Un aislamiento que empezaba a pocos kilómetros del epicentro de la plaga y se reducía en las inmediaciones de los centros de poder. La norma esencial para el control de los contagios emana de Madrid. El 17 de septiembre de 1800 se publican oficialmente —primero en la capital, después en todas las provincias— las órdenes para «el régimen y gobierno de la quarentena establecida en Madrid, para las per-



Juan de Villanueva: Planta de sótanos.

sonas que lleguen de Cádiz, Sevilla y demás pueblos que sufren la epidemia». Todos los artículos de esta normativa giran sobre la existencia de lugares bien aislados, lazaretos, donde custodiar y cuidar si caen enfermos a los viajeros «sospechosos de contagio» (1).

La orden de 30 de septiembre del mismo año definía aún más las obligaciones de las autoridades sanitarias. Se debían establecer dos casas de cuarentena en todos los puntos de vigilancia. Una para los viajeros que llegaran ya enfermos y otra para los sanos. Los primeros debían ser hospitalizados, siendo asistidos por facultativos especializados. Los gastos generados por esta asistencia se prevía los pagasen los mismos enfermos si eran ricos, y la Beneficiencia Municipal si eran pobres. En cuanto a los sanos debían permanecer durante treinta días aislados y si pasado este tiempo no daban señales de enfermedad se les permitía seguir su camino provistos del correspondiente pasaporte, una especie de salvoconducto «boleta impresa de Sanidad» firmada por el Comandante del puesto de control y por el Director o Comisario de Cuarentena.

Las penas que se imponían por saltarse estos controles eran durísimas y son exponente del miedo y la impotencia con que los españoles de entonces veían estas enfermedades. Diez años de presidio y doscientos azotes para el que, procedente de los pueblos afectados, atravesase el control, sin que hubiera ningún paliativo ni excusa (2).

En cuanto a los lugares destinados a acoger a las víctimas de la cuarentena, también estaban regidos por normas muy precisas que fueron las mismas durante casi cinco años:

«Habrá un guardián para lo interior de la casa de quarentena, el qual no saldrá de ella, y cuidará de que haya el mayor aseo y ventilación: que los quarentenarios cuelguen al ayre libre por sí mismos o por sus criados todas sus ropas y equipage, teniendo la precaución de labarse seguidamente las manos con vinagre.

Nada se introducirá en la quarentena que no vaya por mano del guardián interior, quien lo recibirá en la puerta de una mesa o depósito que a este fin habrá en

que en ésta o en Maudes se havilite un edificio competente que pueda servir de Lazareto para éstos y otras personas».

El Corregidor, siguiendo al pie de la letra las directrices recibidas, pidió al teniente de arquitecto mayor, don Santiago Gutiérrez del Arintero, que reconociese la ermita del Cerro de los Angeles y dispudiese las obras necesarias para hacer posible la estancia prolongada de los viajeros. Además, se nombró un guardián y se notificó a los Alcaldes de Getafe su obligación de abastecer a los forzados inquilinos del lazareto de todo lo que pudieran necesitar para su vida diaria: comida, ropa, combustible... (4).

Esta vez ni el aislamiento ni las medidas profilácticas tomadas pudieron impedir el crecimiento de la epidemia que pasó sin novedad a 1804. En septiembre de aquel año la situación se había agravado notablemente. El Gobernador del Consejo de Castilla insistía en la obligación urgente del Ayuntamiento de Madrid de mantener y sufragar los gastos de las personas que, procedentes de Andalucía, eran detenidas en las puertas de la Villa (5).

Don José de Urbina, el nuevo Corregidor, había de dedicarse por entero a la lucha contra una posible extensión de la epidemia a Madrid. Los informes técnicos ofrecidos al Ayuntamiento por los médicos de la Villa (algunos de los cuales, anónimos, se conservan todavía en el Archivo Municipal) eran poco optimistas. Todos coincidían en afirmar que las distintas clases de fiebres que atacaban con tanta violencia a la población procedían de la suciedad, el descuido y la falta de higiene en las ciudades. Los puertos antillanos y americanos, el principal foco de infección, resultaban un buen ejemplo de la suciedad más absoluta. De allí venía el «vómito prieto», tanto a un lado del mar como al otro, azote de los europeos. Lo malo era que, según la opinión de los facultativos, Madrid, con su descuidada red de alcantarillado, sus basuras en todas las esquinas y la falta de limpieza y agua, parecía terreno abonado para «las calenturas remitentes biliosas, tabardillos pintados y disenterías...» (6).

Urbina empezó por establecer puestos de control en todas las puertas de Madrid. Para evitar cualquier entrada ilegal, se tapiaron los portillos de la cerca. Los Alcaldes de Barrio fueron los encargados de confeccionar las listas de los vecinos que por riguroso turno iban a efectuar la vigilancia, como ya se había hecho en años anteriores.

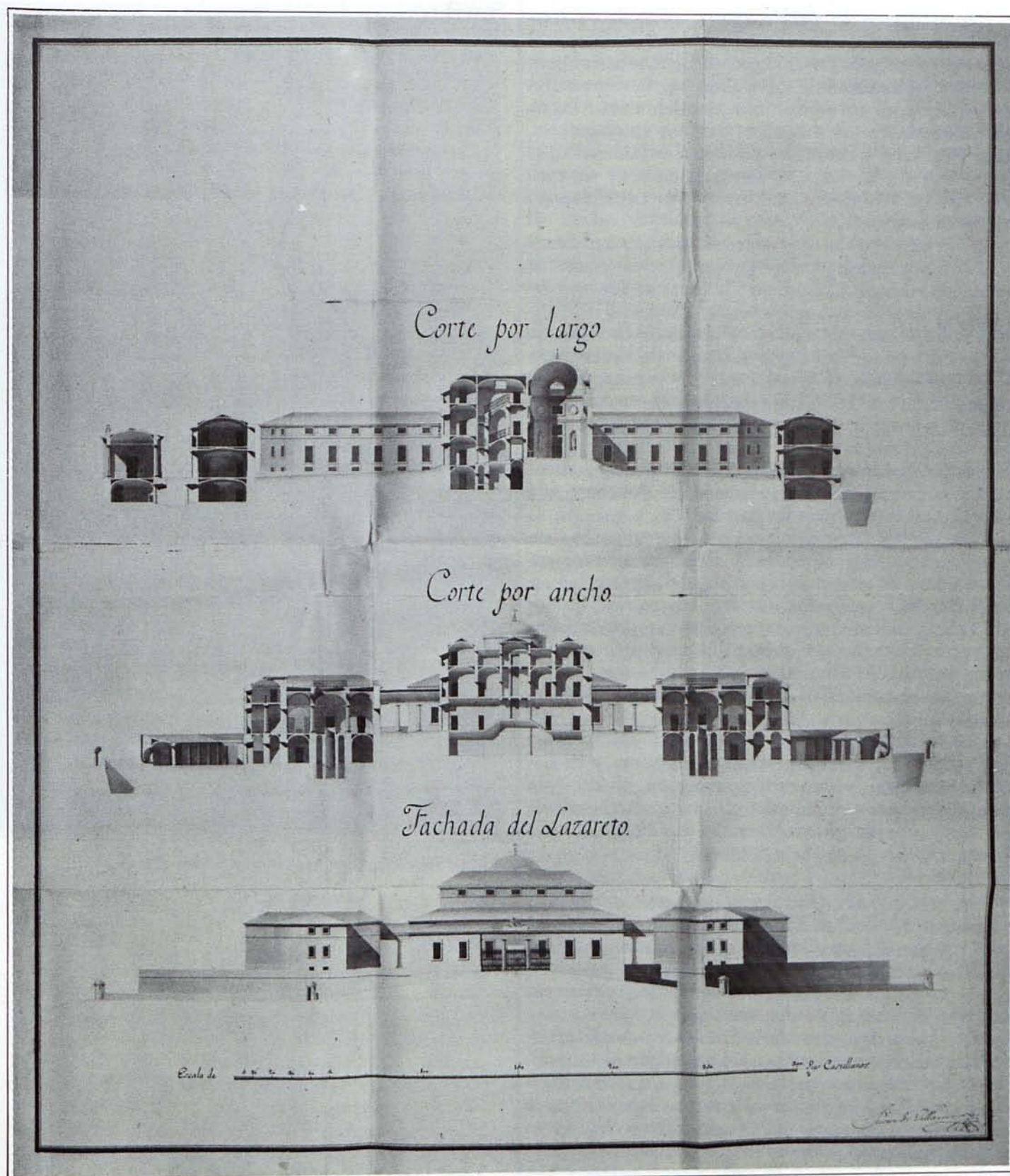
El 21 de septiembre, Urbina tenía ya nombrada la Junta Municipal de Sanidad. Los trabajos para organizar la lucha contra el contagio no podían llevarse a cabo sólo con los medios normales de la Sanidad municipal. Por eso el Corregidor, siguiendo las órdenes emanadas del Consejo Supremo de Castilla, había iniciado la formación de un órgano colegiado que pudiera dedicarse por entero a esta función. Sus componentes eran: los dos Tenientes de Corregidor, don Manuel Vicente de Torres y don Torcuato Antonio Collado; los Regidores, Manuel de Santa Clara, Santiago Guzmán y Villoria y don Bernardo Diosdado; los Diputados del

Común marqués de Portago y Manuel Guerra, el Personero del Común; el Gobernador del Campo don Nicolás Petit; Antonio García Roa, Administrador General de Rentas; don Francisco Yrusta, Contador de Cuentas; don José Dávila y don Mariano Herránz, Coroneles agregados a la Plaza; los letrados don Ignacio José Joben y don Manuel Sarabias y por fin los vecinos y representantes de los comerciantes de la Corte don Francisco Antonio Bringas y don Lorenzo de Iruegas. Además se añadían dos miembros más, representantes de la nobleza, todavía, en aquella fecha, sin determinar.

La Junta Municipal de Sanidad se convirtió desde el mismo instante de su creación en el máximo responsable de la salud pública amenazada. Su misión era complicada y difícil pues iba de algún modo a contrapelo de la voluntad popular y de la clase dirigente, que nunca veía con buenos ojos el control de sus personas. En el cumplimiento de su misión, la Junta debía proporcionar los pasaportes de salud, organizar las guardias de las puertas, reunir los médicos suficientes para atender a los afectados y conseguir todos los medios materiales necesarios. Como ejemplo del buen sentido administrativo que reinaba en la cosa pública, se inició inmediatamente la formación de Libros de Acuerdos de la Junta, Libros de Cuentas, Intervención de Caudales y Control de Gastos (7).

De todos los problemas con los que debía enfrentarse nuestra Junta, el más grave de todos y el más costoso era el del Lazareto. La Ermita de Nuestra Señora de los Angeles no reunía condiciones; no bastaban los blanqueos sucesivos cada vez que se presentaba una epidemia, aunque nunca se había dejado de utilizar, ya que, como hemos visto, fue el lazareto oficial en 1800 y en 1803. Todavía en 1804 seguía en funcionamiento y se conservan las cuentas de los víveres que desde Getafe se subieron al Cerro en el mes de octubre: 23 panes, 12 libras y media de vaca, 4 libras y media de carnero, 6 libras y un cuarterón de tocino, 6 libras de judías verdes, 4 libras de especias y ajos, 3 libras de tomates, vino, vinagre, carbón, velas, arroz y aceite (8). Se pensó, pues, en un nuevo edificio digno de la Capital que sustituyera con ventaja a las pobrísimas habitaciones que constituían la sede de la cuarentena.

Juan de Villanueva era Arquitecto Mayor del Ayuntamiento desde 1786 y, por tanto, suyos debían ser los planos para el nuevo edificio. Villanueva en 1804 tenía en sus manos todos los recursos técnicos y estilísticos que permiten crear una obra de arte en arquitectura. Lejanos quedaban sus años de formación en Italia, de donde había regresado en 1764. En esos cuarenta años, Villanueva no sólo había completado los proyectos para su obra fundamental, el Gabinete de Historia Natural, futuro Museo de Pintura cuya construcción había decretado en 1785 Carlos III, sino que su actividad había dejado huellas en todo Madrid; recordemos su espléndida reforma de la Plaza Mayor, el Observatorio Astronómico, el Oratorio de Caballero de Gracia o los múltiples proyectos de obra particular revisados y aprobados por él (9).



Juan de Villanueva: Corte longitudinal y fachada.

Representante del neoclasicismo, su estilo respondía, naturalmente, a las exigencias de sus contemporáneos, pero influido notablemente por el renacimiento y el arte árabe español, sobre todo por la disposición del espacio, que tuvo ocasión de estudiar en la Alhambra. Combinaciones de cubos, cuerpos rectangulares, salas basilicales y rotondas, columnas, volúmenes contrapuestos sin la violencia barroca, fundidos para lograr belleza y funcionalidad, sin que una cualidad estorbaba a la otra (10).

Las primeras obras que se le encargan para el Lazareto tienen un alcance muy limitado; no se piensa en un nuevo edificio. El Consejo y la Junta de Sanidad deciden habilitar la casa de Ambroz, que había sido antes depósito para los presos de la Cárcel de Villa. Se pensó en este edificio como Lazareto de observación y, en este sentido, se ofició a nuestro arquitecto el 20 de septiembre de 1804. Las pequeñas reformas —blanqueo de las paredes y reparo de huecos— quedaron terminadas enseguida y el 7 de octubre recibía la casa o propiedad del duque de Aliaga los primeros cuarentenarios, procedentes de la ciudad de Alicante, aún fresca la cal que enlucía las paredes (11).

La situación de epidemia no cesó, sin embargo, con el nuevo año. Se prolongaba, y el aumento de los enfermos puso en evidencia la necesidad de contar con establecimientos sanitarios modernos para resolver los múltiples problemas que presentaban los enfermos infecciosos. El Hospital General, que en el siglo anterior había proyectado Sabatini, no podía utilizarse para los contagiosos, que debían estar separados de la población sana.

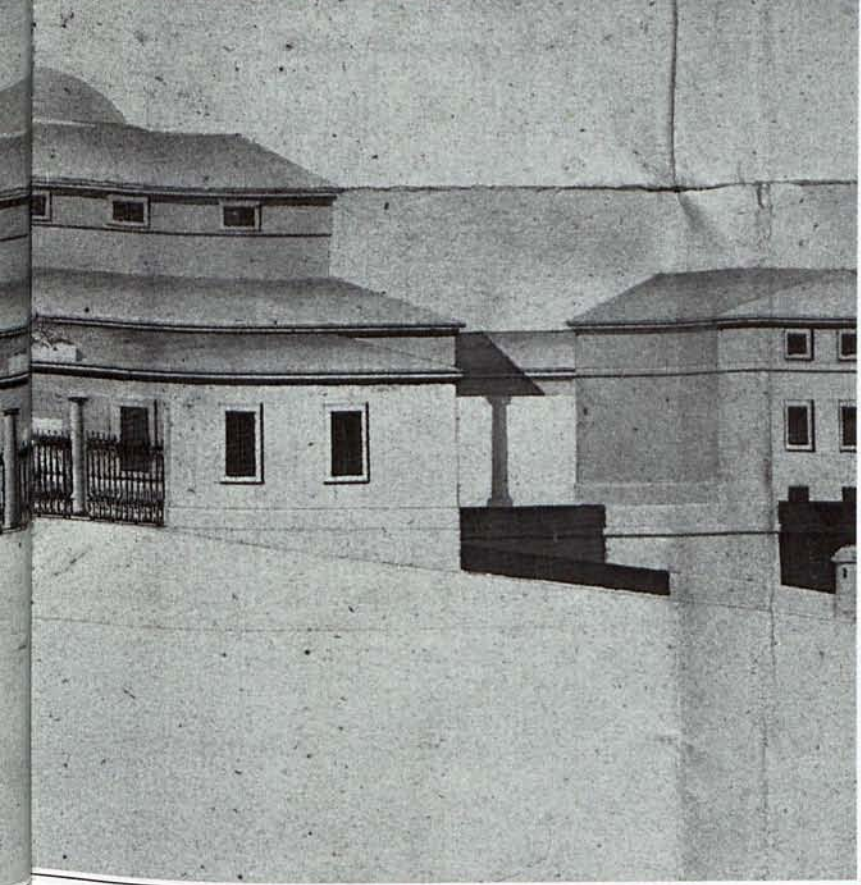
El 6 de abril de 1805, la Junta decidió oficialmente que el Arquitecto Mayor ejecutase los planos para Lazaretos máximos y mínimos de curación, observación y expurgo. Don Juan contestó rápidamente desde Aranjuez, donde entonces estaba residiendo con la Corte.

«He recibido el Oficio que por Acuerdo de la Junta Municipal de Sanidad me ha dirigido V. S. con fecha de 9 del que rige, por el qual se me dice haver determinado, en la que celebró el 6 del anterior, forme los planos de los Lazaretos... con arreglo a lo expuesto por los señores facultativos don Bartholomé Piñeyra, don Ignacio Luzuriaga, don Mario de Torres y don Josef Albarrán, quienes me franquearían todos los papeles y noticias que estime por necesarias; y en efecto don Bartholomé Piñeyra el 11 del corriente me entregó cinco quadernos manuscritos que comprenden los Reglamentos de Régimen y Gobierno de dichos Lazaretos, de los quales me haré cargo, y en consecuencia pasaré a formar la Idea y Planos de los Edificios con la mayor brevedad que me sea posible. Y como por disposición de S. M. me hallo obligado a concurrir a los Reales Sitios de su residencia con la alternativa de asistir en ellos una semana, y otra en Madrid, debo hacer presente a la Junta, para su inteligencia, que sólo tengo el tiempo que me toque asistir en la Corte, podrá serme útil para cumplirlo, sin dejar de atender a los demás encargos pues-



Juan de Villanueva: Corte longitudinal y fachada. (Detalle.)

El Lazareto.



tos a mi cuidado, en cuyo conocimiento espero que la Junta Municipal me disimule, si se dilata mi trabajo más de lo que sus eficaces deseos apetecen y deseara mi reconocimiento en esta parte, a el distinguido favor y aprecio que me dispensa.»

El texto es interesante porque nos da idea clara de la forma de trabajar del arquitecto. Como vemos, Villanueva pone como condición *sine qua non* conocer exactamente cuáles son las necesidades de sus clientes. De hecho, empieza sus proyectos con los Reglamentos de Sanidad ante sus ojos. Va a emplear su lenguaje arquitectónico, pero puesto al servicio de unos objetivos sociales.

El 19 de aquel mes, ya hubo presiones desde Palacio, ¡qué paradoja!, para apresurar los proyectos pues «en estos asuntos los instantes son preciosos» (11).

Villanueva, con un estilo sencillo, muy funcional, da cuenta de sus trabajos para el Lazareto, el 21 de agosto de 1805, con un poco de retraso:

«Cumpliendo los reiterados oficios que desde el 9 de abril último V. M. me ha dirigido por Orden de la Junta Municipal de Sanidad, aunque con el retardo que pido y suplico se me disimule, remito adjuntos los diseños que demuestran la Ydea y Proyecto de un Lazareto de Curación para esta Corte, según he podido concebirla con arreglo a las Ynstrucciones y Reglamentos que se me entregaron por don Batholomé Piñeyra y he tenido a la vista en los términos siguientes:

Supuesta su colocación en un sitio elevado ayslado, apartado de toda población o caseríos, y bien ventilado, se ha elexido la forma total de su recinto sexagonal como se demuestra, circundado de un foso de quince pies de ancho y catorce de fondo parapetado por la parte de afuera, e igualmente por la de adentro, en los intermedios que no ocupan los edificios; considerándose este resguardo por mas eficaz que la elevación de una pared o muralla, la qual con su altura embarazaria la libre circulación de los vientos y vistas de la campaña.

A la parte exterior y única entrada principal, se coloca un Cuerpo de guardia capaz de poder alojarse en tablados veinte y quatro soldados de Infantería y doze de Caballería, con quadras en lo inferior del sótano para sus caballos, y provisiones.

Sobre el foso y continuación de la entrada principal se establece un puentecillo levadizo que deberá alzarse durante la noche por los que intervengan a lo interior en el recivo y expurgo de los enfermos, para cuyas diligencias se coloca inmediatamente, despues del foso, un cuerpo de edificio aislado que sólo ha de servir a el efecto de tomar razón de las entradas, hacer los expurgos, fumigaciones, mutaciones de ropas, y en la parte baja o sótano, servirá de almacén de éstas y la superior para habitación del encargado o encargados en semejante diligencia; y en parte de este edificio puede colocarse la oficina de botica provisional, con un laboratorio en el sótano y habitación en lo alto para el empleado que la rija.

En el centro y mayor elevación del recinto se demuestra un edificio o casa aislada que ha de incluir la ha-

bitación para el jefe guarda mayor y administración en el piso principal, quartos en el segundo para dos o tres oficiales: una capilla y sacristía en lo bajo, quarto para capellán y sacristán, como asimismo para el médico y cirujano; con sótanos si se quiere y lo proporciona el terreno para la servidumbre de estos empleados.

A los lados de este edificio se establecen con comunicación cubierta los que han de servir de hospitales, uno de hombres y otro de mugeres, con sus entradas bajo de los pórticos de comunicación: inmediatamente se entra a un zaguán o vestíbulo cuadrado, con sus pórticos que forman quatro columnas: en su centro se establece la fuente de aguas potables; o bien un algibe, como va demostrado; a los lados se hallan dos piezas que servirán de portería, y recibo particular; en el testero y bajo del pórtico, se facilitan tres entradas: la del frente, comunica a la escalera principal, y las laterales a los corredores o galerías, que inmediatamente se extienden a un lado y otro, y dan comunicación a seis celdas o quartos pequeños en cada parte, donde deben colocarse los enfermos, con entera separación unos de otros, como se pide; resultando asimismo dos piezas para estancia de practicantes y colocación de vendas, paños y demas útiles necesarios, con la servidumbre a sus extremos, de baño a una parte y lugar común a la otra, todo a un andar; en el supuesto de que en lo bajo y sótano se coloquen las demas servidumbres de cocinas, despensas y almacenes de ropa, y en lo alto que forma el cubierto habitación de practicantes y demas dependientes; y en el caso de no prestar proporción el terreno para la execución de los sótanos que van demostrados, estos edificios pueden quedar a el piso del terreno mas elevado, con el quarto bajo para almacenes, y alto y principal para los enfermos, y en lo superior, los practicantes y demás empleados.

Sobre los pórticos se proporciona un terrado descubierto para tomar el ayre y pasearse.

A la espalda de la casa de administración, sobre la orilla del foso, se establece un edificio aislado independiente con destino a hostería comun quando las cozinhas no quieran colocarse en los edificios laterales, que han de servir de hospitales, para dejar éstos con mas desahogo y capacidad; en este mismo edificio de hostería puede colocarse, si es conveniente, una tahona, como va demostrado.

En los dos ángulos salientes laterales del exágono, se proporcionan, con independencia de los hospitales, labaderos y tendederos de ropa y corrales intermedios, para depósito de leñas, y demás usos, y a la parte exterior de éstos y del foso, se colocan las garitas para los centinelas, que deban vigilar en la custodia del edificio y todo su recinto.

No pretendo haber acertado en la Idea que propongo y demuestro en los diseños, susceptible de enmienda y corrección, pero he procurado reunir y cumplir todo lo que he conceptuado poder ser necesario, en vista de los Reglamentos que se me han entregado y con los requisitos y circunstancias que en ellos se indican, ciñéndome a la menor extensión y gasto posible. Un atento y escrupuloso examen de lo que propongo, hecho por

personas de mayores conocimientos, podrá tan solo asegurarme del acierto que ambiciono, sin apartarme de corregir, enmendar y satisfacer los reparos y dudas que se ofrezcan en alguna parte o en todo del Proyecto. Juan de Villanueva, Madrid 21 de agosto de 1805» (13).

El aspecto que dejan adivinar los proyectos realizados por Villanueva para este edificio, responde a modelos ya conocidos y experimentados por nuestro arquitecto.

Toda la serie de pabellones que conforman el gran conjunto está encerrada dentro de un exágono. Las plantas son rectangulares y cuadradas con un eje central alrededor del cual gira toda la construcción. Esto es así tanto en los cuerpos delanteros, el cuerpo de guardia y la portería como en el pabellón de administración, hosterías y plantas y pabellones de hospitales. El elemento más espectacular es la capilla: su cúpula es el eje del proyecto tanto en planta como en altura. Otro elemento interesante y conocido es el empleo de columnas. Un pórtico de dos columnas precede a la fachada; pórticos similares unen los cuerpos centrales del conjunto; cuatro columnas enmarcan los zaguanes de los pabellones hospitalarios, y cada uno de los distintos elementos está unido por un pórtico con columnas.

El alzado, además de tener la cúpula como elemento diferenciador, se distingue por la presencia de áticos, ya empleados por ejemplo en la fachada del Museo del Prado. Proyecto similar, sobre todo en la distribución del espacio en planta, es el del laboratorio para el Jardín Botánico.

La distribución definitiva del espacio fue la siguiente, según se desprende de la lectura de memoria y planos:

PISO PRINCIPAL

A) Cuerpo de Guardia.

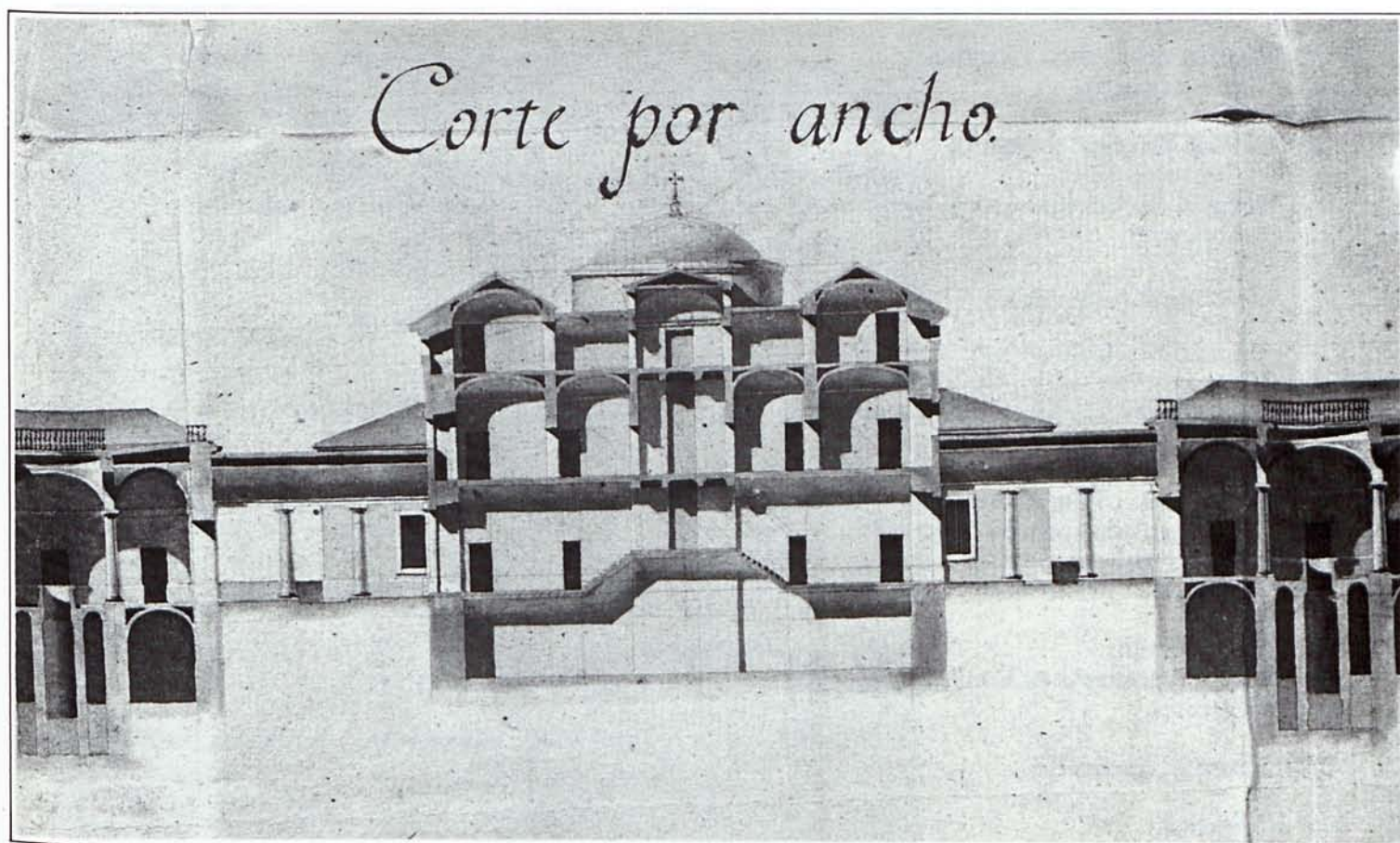
1. Entrada principal y zaguán.
2. Dormitorios de la tropa de Infantería.
3. Escaleras.
4. Bajada en rampa para la Caballería. Cuadras y dormitorios.

B) Portería principal y oficina de botica.

1. Piezas auxiliares para fumigaciones.
2. Despacho de la botica.
3. Escaleras para descender a los sótanos.

C) Casa de la Administración.

1. Capilla.
2. Sacristía y cuarto de la sacristía.
3. Cuarto del capellán.
4. Escalera al piso alto donde se sitúa el alojamiento del guarda mayor y sus oficinas.



Juan de Villanueva: *Corte longitudinal y fachada.* (Detalle.)



Juan de Villanueva: *Corte longitudinal y fachada.* (Detalle.)

5. Cuartos del médico y cirujano.
 6. Escalera auxiliar.
 7. Pozo vertedero.
 8. Entrada principal y zaguán.
- D) Hospital de curación, uno para hombres y otro para mujeres.
1. Pórticos de comunicación con la Administración.
 2. Entrada principal.
 3. Zaguán.
 4. Habitaciones auxiliares a ambos lados del zaguán.
 5. Fuente.
 6. Galerías de comunicación entre los cuartos.
 7. Cuartos aislados para los enfermos.
 8. Estancias para practicantes, ropas, vendas y demás útiles.
 9. Baño.
 10. Lugar común.
 11. Escalera principal a los cuartos de los dependientes.
- E) Hostería y panadería.
1. Comedor.
 2. Oficinas de la servidumbre.
 3. Despacho de panadería.
 4. Escalera.
- F) Garitas de centinela.
- G) Foso.

SOTANOS

- A) Sótanos del cuerpo de guardia de Caballería.
1. Rampa de bajada.
 2. Despensa.
 3. Caballeriza.
 4. Dormitorio.
- B) Sótanos de la portería.
1. Almacén de ropa.
 2. Oficina de la botica.

C) Sótanos de los hospitales de curación.

1. Escalera principal.
2. Galerías.
3. Cocina y despensas.
4. Almacenes de ropas y provisiones.
5. Lugar común.
6. Lavaderos y tendedores de ropas.

c) Sótanos de la Casa-administración.

1. Escalera.
2. Habitaciones para la servidumbre.
3. Cocinas.

E) Sótanos de la casa hostería y panadería.

1. Cocina.
2. Tahona.
3. Escaleras.

F) Patios o corrales para leñas.

1. Bajadas en rampa para carros y caballos.

Por desgracia, las obras no se realizaron. El 2 de octubre de 1805 se suspendían todas las medidas especiales tomadas por la Junta de Sanidad para luchar contra la peste. La Real Orden daba un plazo, el 6 de octubre, para acabar con los cordones sanitarios:

«Satisfecho el Rey, del buen estado de salud, que reyna en todos los pueblos y de la seguridad que puede tenerse de que no se ha reproducido el contagio en ninguno de ellos y de haber llegado ya la época feliz de que se hayan extinguido sus gérmenes funestos; y considerando lo mucho que al Estado favorece se quiten las trabas que experimenta el comercio interior con las cuarentenas impuestas para desvanecer todo recelo y asegurar la salud pública... ha resuelto S. M., conformándose con el parecer del señor Generalísimo Príncipe de la Paz, que el día seis de octubre próximo se levanten todos los cordones dejando expeditas las comunicaciones interiores, como lo estaban antes...»

También llegó al Ayuntamiento la felicitación calorosa de Palacio por el comportamiento de los madrileños. La Junta dio su última orden el día 4 mandando a Villanueva dispusiese la apertura de los portillos cerrados: Cuesta de la Vega, la Campanilla, el Espaldón de las Vistillas. Este fue el trabajo que cerró la colaboración de Villanueva con la Junta. De los diseños para el Lazareto nunca más se supo, aunque muchos años después, en Maudes, se levantara un hospital, lejano recuerdo de lo que tal vez, si se hubiera elegido ese emplazamiento, podría haber sido (14).

apartarme de Corregir, enmen-
-dar, y satisfacen los Reparo
y dudas que se ofrescan en
alguna parte, ó en el todo
del Proyecto.

Dio que á V. S. m. a.
Madrid 21. de Agosto de 1808.

Juan de Villanueva

V. S. N. Angel Tom. Barreyro.

(1) ASA 3-469-12(1).

(2) ASA 3-469-12(2).

(3) ASA 1-146-21.

(4) ASA 1-144-51.

(5) ASA 1-146-18.

(6) ASA 1-146-22.

(7) ASA 1-146-23.

(8) ASA 1-114-5.

(9) Fernando Chueca Goitia. «Juan de Villanueva. Su significación en la Historia de la Arquitectura Española». En *Juan de Villanueva. Arquitecto 1739-1811*. Museo Municipal. Febrero-marzo 1982, págs. 33-47.

(10) Pedro Monleon. «La obra perdida de Villanueva» en *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la Ciudad prometeda*. 2.ª ed. Madrid, 1986, págs. 64-67.

(11) ASA 1-146-11.

(12) ASA 1-152-91.

(13) 1-146-16.

(14) 1-152-10.



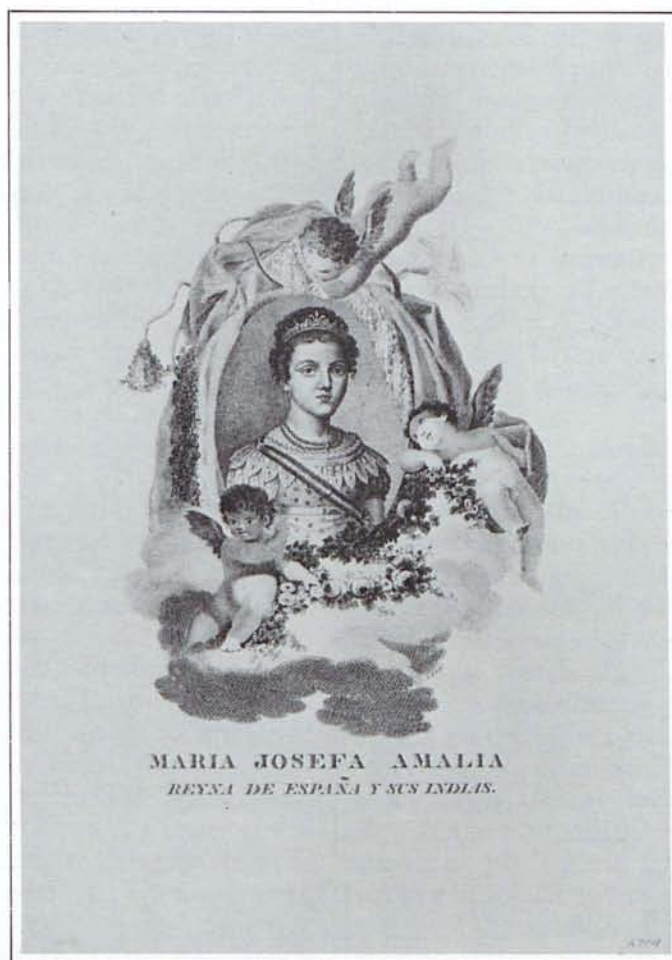
San José, grabado por Luis Fernández Noseret, por pintura de Alonso Cano y dibujo de José Camarón. Museo Municipal, Madrid.

ESTAMPAS DEL TRIENIO LIBERAL

Por
Jesusa VEGA

28

A L día siguiente de haber derogado Fernando VII la Constitución de Cádiz por el Decreto publicado en Valencia el 4 de mayo de 1814, el ministro de Gracia y Justicia restablecía el sistema de censura previa, volviendo a funcionar, asimismo, el Tribunal de la Inquisición. El gran número de estampas extranjeras que llegaban a España desde 1808 se vio bruscamente frenado por la Inquisición, que nada más restablecerse comenzó la persecución de estampas y los interrogatorios a dibujantes y grabadores (1). A la vez, se estableció en la Real Academia de San Fernando «una comisión para el examen de dichos diseños y modelos (2) como la hay para el examen de los planos de Arquitectura, componiéndose la nueva comisión del Director General, de los Directores de Pintura, los dos de Escultura y los dos del Grabado en dulce y en hueco, con asistencia del Teniente Director más antiguo del arte respectiva» y «resolvió también la Academia, que el Grabador que desee dar una recomendación especial a su obra la presente el diseño, la plancha y una prueba, y vistos por la Comisión sobredicha, y en el caso de ser favorable su juicio (...) podrá el interesado publicar su obra expresando en ella *con aprobación de la Real Academia de San Fernando*» (3).



Retrato de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, grabado por José Asensio (?). Museo Municipal, Madrid.

Por último, el 12 de febrero de 1817, se dictaba una real resolución en la que se exponía que «deseando el Rey nuestro Señor que no se propaguen grabados defectuosos en descrédito de la nación y desdoro que las nobles artes, especialmente cuando representan imágenes sagradas o los retratos de S. M. y de la Real Familia, se dignó mandar por real orden de 30 de enero último, que la Real Academia de S. Fernando meditase un medio de evitar semejantes inconvenientes en lo sucesivo, sin ofender a aquella justa libertad que apetecen las nobles artes y el fomento de los artistas». Consultada la Academia, se dispuso «que ningún individuo de este Real Cuerpo, de cualquier clase que fuere, pueda publicar obra alguna propia, sea literaria o artística, usando en ella el título de académico, sin haberla antes presentado a la Academia, y obtenido para ello su aprobación y permiso, previo examen y censuras correspondientes» y que «para los que no quieran usar de dicho título, o no sean individuos de la Academia, se prohiba bajo multa de 50 ducados a todo profesor de pintura, escultura y grabado, sin previa aprobación de la Academia, pintar, esculpir ni grabar para el público imágenes sagradas, y lo mismo las de SS. MM. y demás Personas Reales; en la inteligencia de que la Academia procederá en estas censuras con toda rectitud y presteza para no causar atraso ni mala

obra a los interesados, y las dará gratuitamente y sin interés alguno, como lo acostumbra en todas las censuras, correcciones y aprobaciones de obras correspondientes a las artes de su instituto».

Como consecuencia de esta normativa, las estampas se anunciaban en ocasiones, de esta manera: «En el almacén de estampas de la calle Mayor se hallará la estampa de la Santísima Trinidad dibujada por Vicente López y grabada en cuartilla de marca mayor por D. Francisco Jordán; S. Isidro Labrador y S. Juan Nepomuceno grabadas por Noseret; S. Felipe Neri por Brunetti. Todas en cuartilla de la misma marca a 3 rs. cada una. Hay otras muchas con el permiso de la Real Academia de San Fernando» (*Gaceta de Madrid*, 9-V-1818). La Academia daba también el pase a estampas de grabadores extranjeros, como ocurrió con «la estampa nueva que representa con la mayor hermosura y gracia a la Divina Pastora, como madre amorosa de los pecadores, llamando y acogiendo bajo su protección y amparo a las ovejas descarriadas, para que consigan la divina misericordia. Está grabada por el célebre alemán Bosselman a puntos primorosamente y revisada por la Real Academia». Se vendía a 3 rs. en negro y 6 iluminada en el almacén de estampas de la calle del Gato (*Gaceta de Madrid*, 11-III-1820).

El año que más autorizaciones dio la Academia fue

el de 1819. En la Junta del 24 de enero, se dio permiso para que se publicase la estampa de San Blas, dibujada por Antonio Guerrero y grabada por Francisco Suria; en la del 14 de marzo, se dio «permiso para venderse al público a cinco estampas grabadas por Suria, Noseret, Boselman y Pascual que representan a Nuestra Señora del Rosario, Santa Rita de Casia, Santa María Egipcíaca, San José y una Dolorosa»; en la del 18 de abril se dio el pase a cuatro estampas realizadas por García Sanz: «una de Santa María Magdalena, dos de la Virgen y otra de San Francisco»; y en la del 11 de julio se pasaron las estampas «del Salvador, San Agustín y San Francisco de Paula, grabadas por Selma, Noseret y Suria».

Pero también en la real resolución de 1817, se prevenía sobre la publicación de retratos de la Familia Real, y basándose en ella se impidió que un retrato grabado de la infanta Luisa Carlota se vendiera, pues «se reconoció tan falto de dibujo, de corrección y pareció tan ridículo que no solo no se le concedió permiso, sino que se mandó recoger por haberse anunciado su venta antes de presentarse a la Academia como está mandado por real orden». El anuncio se había publicado con doce días de antelación a la Junta General de la Academia que se celebró el 6 de junio de 1819 y decía así: «Retrato de la Srma. Sra. Infanta Doña Luisa Carlota dedicado al Sermo. Sr. Infante D. Francisco de Paula, su esposo. Copiado del original de miniatura que han enviado a S. A. y conserva en su poder y aprobado por la Real Academia de San Fernando», y se encontraba en venta a 6 rs. en el almacén de estampas de la calle Mayor (*Gaceta de Madrid*, 25-V-1819). Este suceso demuestra que no todas las estampas en las que se expresaba el pase de la Academia habían sido realmente examinadas por esta corporación. Pero el celo de la institución llevó al viceprotector, Pedro Franco, a quejarse de «que en los anuncios para la venta de estampas al público insertos en la Gaceta y Diarios de esta Capital ponen en ellos indiferentemente que tienen aquellas ya aprobación o ya permiso de la Academia sin considerar la diferencia de sentido que encierran en sí dichas voces; por lo cual, era de parecer, se oficiase a la Imprenta Real y Diario para que en lo sucesivo se atengan para la publicación de las citadas estampas a la nota que pone en una de ella el Sr. Secretario de este Real Cuerpo» (4).

El número de estampas presentadas a la Academia fue muy corto y si tenemos en cuenta que la estampa religiosa era la de venta más fácil, debemos suponer que la renovación del mercado madrileño en los años anteriores al Trienio Liberal fue bastante reducida, por lo menos de cara a la venta legal pues en aquellos años hay que tener siempre presente la existencia de un comercio oculto de estampas prohibidas.

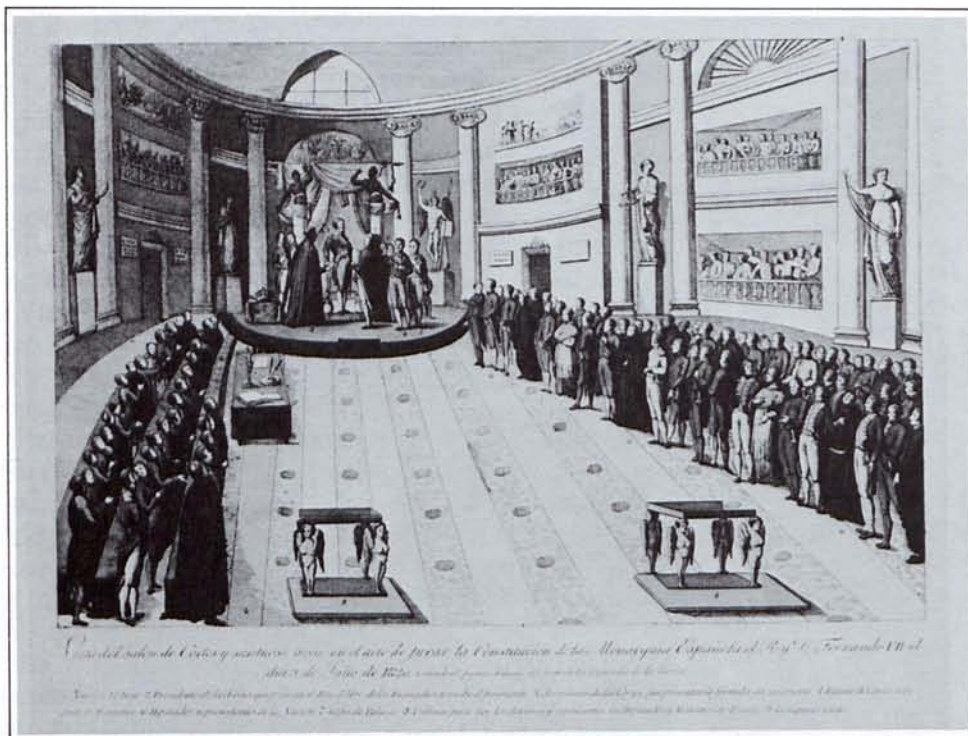
Como es sabido, con la llegada del régimen absolutista fue muy reducido el número de publicaciones autorizadas en la Corte: *Mercurio de España*, *Crónica Científica y Literaria*, *Minerva*, *Almacén de Frutos Literarios*, *Miscelánea de Comercio*, *Artes y Literatura* y la *Gaceta de Madrid* que era la de mayor difusión en todo el reino. Si atendemos a los anuncios publicados

en la *Gaceta* durante el bienio 1818-19, observamos que la mayor parte de las estampas que se ofrecen son de carácter religioso o retratos de miembros de la Familia Real: Mariano Brandi puso a la venta estampas del Santo Ángel de la Guarda (5) y el Santo Cristo de la Buena Muerte, dibujado por Juan Gálvez por la pintura que donara la duquesa viuda del Infantado a la parroquia de San Andrés, de Madrid, y que se vendía en la sacristía de la misma, en pliego de marca mayor a 8 rs. (22-X-1818); Juan Brunetti puso a la venta en el almacén de estampas de la calle Mayor, a 5 rs. en medio pliego de marca mayor, una estampa de San José (22-X-1818), y a 3 rs. en cuartilla y otra de San Felipe Neri (9-V-1818); en el mismo almacén, Manuel Albuérne ponía a la venta otra estampa de San José a 3 rs. en negro y 10 iluminada, Francisco Jordán una de la Santísima Trinidad por dibujo de Vicente López, y Luis Fernández Noseret una estampa de San Isidro Labrador y otra de San Juan Nepomuceno; Miguel Gamborino vendía en las librerías de Escribano, Carretas y Campo a 12 rs. una «estampa en pliego de marca mayor de la Purísima Concepción» y «doce viñetas de la vida de la Virgen desde su Purísima Concepción hasta la Adoración de los Santos Reyes» que se continuarían «hasta la coronación en la Gloria» a medio real cada una (24-XII-1818). Por último, la viuda de Fernando Selma, puso a la venta en el almacén de estampas de la calle Mayor, tres estampas de este grabador: el Cristo de la Salud de La Habana en medio pliego de marca mayor, a 6 rs. en negro y 20 iluminada (17-III-1818); el Paso del Mar Rojo por los israelitas y la Salida de Jacob de Mesopotamia, ambas por pinturas de Lucas Jordán, a 20 rs. la estampa (9-VI-1818). El grabador de Cámara y académico Blas Ametller ofreció al público la «estampa de nuestra Señora de las Angustias en pliego de marca mayor, como se venera en el trascoro de la catedral de Málaga», dibujada por Cosme de Acuña por la escultura realizada por Juan Adán (1-V-1819).

Los retratos de la Familia Real fueron desde siempre, al igual que las de carácter religioso, un tipo de estampa que tenía una venta más o menos asegurada, de manera que a los retratos realizados años atrás (6) y a los que adornaban las *Guías de Forasteros*, se sumaron otros como los realizados por «Madama Aimee Thibault, pintora de miniatura, que ha tenido el honor de ser llamada por SS. MM. el Rey y la Reina (María Isabel Francisca de Braganza) para hacer sus retratos, ha obtenido de SS. MM. el permiso de hacerlos grabar y avisa al público que ambos se hallan de venta en la Librería Extranjera, calle de la Montera, núm. 38, frente a la Iglesia de San Luis a 40 rs. cada uno» (*Gaceta de Madrid*, 7-I-1818). Pero el nuevo matrimonio de Fernando VII con María Josefa Amalia de Sajonia llevó a los grabadores a abrir nuevas láminas que fueron aprobadas por la Academia de San Fernando: Francisco Suria copió el retrato del dibujo que hizo Antonio Guerrero «del cuadro original remitido a S. M.» vendiéndolo a 6 rs. en negro y 10 iluminada (2-X-1819); Miguel Gamborino puso a la venta en las librerías de Escribano y de Gómez a 3 rs. un retrato de la joven reina de medio cuerpo «grabado a puntos»



Aleluyas de la Constitución. Museo Municipal, Madrid.



Vista del Salón de Cortes el día 9 de junio de 1820, en el momento de jurar la Constitución el rey Fernando VII. Museo Municipal, Madrid.

(15-II-1820), y también se ofreció, a 4 rs. en negro y 8 rs. iluminado, un «nuevo retrato de la reina nuestra señora (...) adornado con tres genios, uno en la parte superior que sostiene un hermoso pabellón y los otros dos en la parte inferior presentando un gracioso colgante de flores», en tamaño cuartilla de marca mayor (30-X-1819).

En la librería de Sanz y en el almacén de estampas de la calle Mayor se vendían los retratos de todos los miembros de la Familia Real en 1820, entre los que se encontraba el retrato de la infanta María Francisca de Asís de Braganza, grabado por Francisco Suría por dibujo de Rafael Tejeo y copiado «del busto de escultura que D. Valeriano Salvatierra presentó al público en la Real Academia de San Fernando», vendiéndose a 6 rs. en negro y 8 rs. iluminado (*Gaceta de Madrid*, 8-II-1820). El mismo grabador realizó el retrato de la infanta Luisa Carlota, pero eran más innovadores, por ser grabado a puntos, los retratos que de esta infanta y de Carlos María Isidro de Borbón, María Francisca de Asís de Braganza y Francisco de Paula, grabó Bosseman por dibujos de Luis de la Cruz y que se vendían a 3 rs. en negro y 6 iluminados (18-III-1820).

Junto a estas referencias, escasas son las noticias que nos han llegado sobre el tipo de estampas que circulaban en aquellos años: los retratos del beato Francisco de Posadas (*Gaceta de Madrid*, 11-I-1820) y del políticamente ambiguo general Pablo Morillo grabado por Manuel Albuerne (30-XI-1819); la «estampa y descripción facultativa de los gemelos nacidos en Cádiz al 30 de mayo» de 1818 (25-VI-1818), junto a las que se encontraban venales en la Calcografía de la Imprenta Real cuyo anuncio se insertaba casi todos los años en la *Ga-*

ceta ocupando una parte de la última página durante muchos números.

Es evidente que circularon más estampas durante estos dos años que durante los anteriores, así como es lógico suponer que la importación más o menos legal de este tipo de obras fue también una constante. No obstante, los datos anteriormente citados sirven para hacerse una idea del comercio de estampas que existía en la Corte y de las dificultades que existían para que se afianzase el arte del grabado y el gusto por coleccionar estampas, pues el régimen político alentaba un tipo de obras que bajo ningún concepto fueran sospechosas a la censura.

El Pronunciamiento de Rafael del Riego en Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820, abrió el camino para que el 10 de marzo de 1820 se publicara la *Proclama* sobre la libertad de imprenta redactada en estos términos: «Ciudadanos: la libertad de imprenta se ha restablecido: este es uno de los primeros pasos que S. M. de acuerdo con esta Junta ha estimado necesarios para establecer el orden constitucional. La Junta al anunciaros el restablecimiento de esta égida de la libertad civil, no puede menos de dirigiros su voz y excitar vuestro honor, vuestra virtud y vuestra sensatez para hacer de ella un uso digno de vosotros mismos. Que sirva esta prerrogativa a la propagación de las luces y de las virtudes; pero que jamás se abuse de ella para los odios y rencores particulares. ¡Sabios! empleadla constantemente en prestar al gobierno y a vuestros semejantes vuestras luces y los frutos de vuestras tareas de aquel modo que exige el decoro de la misma sabiduría, del gobierno y que la igualdad de derechos reclama de hombre a hombre. Así como habeis dado al mundo el



Retrato del general Lacy, grabado por Domingo Estruch (?). Col. Antonio Correa, Madrid.

primer ejemplo de orden y virtud en las mudanzas políticas, dadle también de hacer de esta prerrogativa el uso justo y moderado que ninguna nación hasta ahora ha sabido disfrutar sin algún exceso (7). El 7 de mayo de 1820, Fernando VII juraba la Constitución de 1812 dando fin al primer período absolutista de su reinado, y por decreto de 22 de octubre de 1820 se aprobaba el Reglamento sobre la libertad de Imprenta.

En el artículo 5.º del título III de la *Calificación de los escritos* del Reglamento se previene que «los dibujos, pinturas o grabados están sujetos a las mismas reglas, calificaciones y penas que se prescriben para los impresos», es decir, *subversivos* los que conspiran contra la religión del Estado, la Constitución o la Monarquía constitucional; *sediciosos* en los que haya máximas o doctrinas dirigidas a excitar la rebelión o la perturbación de la tranquilidad pública; *obscenas o contrarias a las buenas costumbres* las que ofendan a la moral o la decencia pública; *injuriosas* aquellas que injurien a las personas de los monarcas o Jefes supremos de otras naciones.»

Estas nuevas perspectivas, junto al establecimiento de los gabinetes de lectura y la importación en grandes cantidades de estampas extranjeras, sobre todo de París, dieron una nueva movilidad al mercado de estampas español, movilidad que las Cortes se vieron obligadas a frenar, según se refleja en los artículos del Código Penal que se aprobaron en la sesión extraordinaria celebrada el 22 de enero de 1822. Así, en el título VII de los delitos contra las buenas costumbres, el capítulo I referido a «las palabras y acciones obscenas en sitios públicos, y de la edición, venta y distribución de escritos, pinturas o estampas de la misma clase», el

artículo 535 contemplaba lo siguiente: «Los que expongan al público, vendan, presten, regalen o de cualquier modo distribuyan pintura, estampas, relieves, estatuas, u otras manufacturas de especie sobredicha o las introduzca a sabiendas en España para venderlas o distribuirlas sufrirán un arresto de quince días a dos meses, o una multa equivalente al valor de cinco a cincuenta de las mismas», aclarando que «por estampas, pinturas, relieves, estatuas u otras manufacturas obscenas y contrarias a las buenas costumbres, no se entienden sólo las que representan figuras al natural, si no expresasen también actos lúbricos o deshonestos». En el artículo siguiente se añadía que «en cualquiera de los casos de los precedentes artículos se recogerán por los jueces para inutilizarlos todos los ejemplares, copias y efectos en que consista el delito».

Las depuraciones llevadas a cabo durante el «Sexenio Absolutista» debieron influir de manera decisiva y si la Academia de San Fernando —institución directora de las Bellas Artes en España— no se destacó por su actividad y evitó siempre que le fue posible cualquier compromiso con el nuevo régimen, los grabadores que se dedicaron a abrir láminas más o menos comprometidas con éste optaron en muchas ocasiones por el anonimato para ocuparse sin problemas en suministrar: «barajas constitucionales, políticas y militares de nueva invención siguiendo el orden de los palos de los antiguos con la diferencia de que por oros se ven las partes de la Constitución dirigida al poder legislativo, por copas los atributos de la fuerza dirigido al ejército y milicia, por espadas la justicia dirigido al poder ejecutivo y por bastos unión dirigido a la Nación española. Las figuras representan a los héroes de la liber-

tad», y se vendían a 12, 16 y 24 reales (*El Indicador*, 30-IX-1822); aleluyas de la Constitución (*Correo General de Madrid*, 28-XI-1820), «tarjetas constitucionales primorosamente grabadas, que representan a los héroes de la Isla proclamando la Constitución» (*Correo General de Madrid*, 29-I-1821), «escudos de la Constitución para escarapelas de la Nación Española» (*Diario de Barcelona*, 18-III-1820) y estampas de la Constitución. Entre estas últimas conviene destacar la estampa que representaba a la Constitución como «una matrona sentada en una silla teniendo con la mano derecha el Libro de la Constitución política de la monarquía española, y en otra mano una espada llama, con un lema que dice Constitución o muerte y a sus pies el dragón de siete cabezas que representa los siete vicios abatidos; una columna a cada lado, y en lo alto está la cabeza del patriotismo, y al otro lado el valor, y a los cuatro medios de la estampa la justicia, la prudencia, la fortaleza y la templanza, y bajo el dragón en una lápida está en cuatro líneas: Constitución es y será la religión católica, apostólica, romana. La ley el Rey, igualdad a la ley y libertad. La soberanía reside esencialmente en la Nación; y fuera del cuadro debajo de toda la dedicatoria al sabio Congreso, y más abajo el dios Jano con dos cabezas con un lema que dice mirando el mal pasado y el porvenir dichoso». La estampa se vendía a 8 reales en las librerías de Rodríguez en la calle de las Carretas, de Minutría en la calle de Toledo, de Vizcaíno en la calle de la Concepción Jerónima y en la de Villanueva en la calle de la Cruz, y el anuncio se publicó en *El Indicador* (16-I-1823) y en la *Gaceta de Madrid* (23-I-1823).

A todas estas estampas destinadas a exaltar el fervor patriótico por la Constitución debemos sumar la empresa de mayor envergadura que se llevó a cabo durante el Trienio Liberal. Nos referimos a la iniciativa del grabador José María Santiago que acometió la labor de grabar «la Constitución política de la Monarquía una obra digna de tan sagrado objeto, y que haciendo honor a la Nación será la única en su clase». De poco sirvieron las felicitaciones y las recomendaciones que se hicieron para que «todo buen español que pudiese» contribuyera al éxito de la empresa, cuando se publicó el prospecto de suscripción en junio de 1821, pues, según comentario del grabador, «por desgracia no han correspondido a los deseos de éstos más que un corto número de ciudadanos, pues cuenta con muy pocos suscriptores; y persuadido de que la mayor parte no lo habrán hecho por ignorarlo u olvido, y por el poco crédito de las suscripciones, se ve por lo mismo en la obligación de anunciarles que su honor está demasiado comprometido para no dejar de cumplir lo que tiene ofrecido en los prospectos de dicha obra (...) y hallándose esta obra muy avanzada, aunque ya debiera estar concluida de no habérselo impedido su falta de salud y escasez de medios por ser obra muy costosa y prolija, pues alcanza a 140 y tantas páginas, anuncia a sus ciudadanos que los que gusten disfrutar del beneficio de la suscripción acudan a hacerlo en la librería de Villarreal, en donde se hallan las muestras del grabado en el término de quince días» (*Gaceta*



Desembarco del general Lacy en Mallorca para ser conducido al castillo de Bellver. Col. Antonio Correa, Madrid.



Sucesos ocurridos en la Puerta de Tierra de la ciudad de Cádiz el 10 de marzo de 1820, grabado por Juan Carrafa por dibujo de Manuel Roca. Col. Antonio Correa, Madrid.

de Madrid, 1-III-1822). Huelgan los comentarios: ni en los momentos de mayor exaltación colectiva, la venta de estampas se incrementaba lo suficiente como para imprimir un ritmo más acelerado a la producción.

Sobre el fin que esperaba al autor y su obra da cuenta el anuncio hecho por José María Santiago en la *Gaceta de Madrid* el 25 de marzo de 1823: «Los señores suscriptores al grabado de la Constitución que lo hicieron a papel blanco acudirán a casa del señor Villarreal a recoger los ejemplares, y para satisfacer a los señores que lo han hecho a papel de colores se les noticia que por los muchos trabajos que hay que vencer para lograrlos no le ha sido posible conseguir el poder hacer ahora la entrega, la cual hace se demore en las presentes circunstancias, por tener que seguir al Gobierno el interesado y salvar la obra, desde cuyo punto procurará con la brevedad que tanto le interesa hacer la remesa de los ejemplares de colores». De este modo acababa la iniciativa de José María Santiago, gra-

nando VII el día 9 de junio de 1820» que se vendía a 8 reales en negro y a 16 reales iluminada (*Gaceta del Gobierno*, 19-VII-1820), bien en una sesión de día o en sesión de noche. Estas dos últimas estampas hacían juego y se vendían a 4 reales en negro y a 9 reales iluminadas (*El Espectador*, 27-IX-1821 y *Gaceta de Madrid*, 4-X-1821). Junto a estas vistas, se vendían los retratos reales como el que mostraba la efigie de «María Josefa Amalia de Sajonia, Reina de España e Indias, dedicado al rey su esposo, adornado con palma y laurel y encima un globo de nubes donde descansan el cetro, espada y el libro de la Constitución», de venta en la librería de Sanz a 4 reales en negro y 8 iluminado (*Gaceta del Gobierno*, 7-X-1820), y el de Fernando VII dibujado por Bauzil «y grabado por un profesor francés llamado Valmon» que se vendía en las librerías de Quirós y de Villa a 3 reales (*Gaceta de Madrid*, 18-IX-1823). Es muy raro encontrar una estampa donde el reacio monarca aparezca claramente vinculado o



Sucesos ocurridos en la Plaza de San Juan de Dios de la ciudad de Cádiz el 10 de marzo de 1820, grabado por Juan Carrafa por dibujo de Manuel Roca. Col. Antonio Correa, Madrid.

bador «lleno de las nobles ideas que no puede menos de inspirar a los artistas un asunto tan sublime, y de los patrióticos sentimientos que tan naturales son a un distinguido liberal», como se le definió cuando presentó en la Corte las muestras grabadas de su obra.

No obstante este rotundo fracaso que da fe de las dificultades que existían en España para incitar a los «ciudadanos» a la compra de estampas sueltas o colecciones por suscripción, debemos admitir que la oferta y circulación de estampas fue mucho más elevada en cantidad y variada en lo referente a la temática que la existente en años anteriores, siendo las más abundantes aquellas que mostraban los sucesos contemporáneos, los retratos y los escenarios claves del nuevo orden constitucional.

Las vistas del salón donde se reunían las Cortes movió a los grabadores a realizar distintas estampas, bien con el «suntuoso trono en el acto solemne de jurar la Constitución de la monarquía española el rey don Fer-

jurando la Constitución, este detalle sobrevalora esa estampa constitucional de la Reina, de la que en la actualidad no se tiene localizado ejemplar alguno.

Por esos mismos años se ofrecieron también los retratos del «Rey nuestro señor y su augusta esposa sacados de los cuadros de su primer pintor de Cámara don Vicente López» grabados por Alejandro Blanco y Manuel Albuérne, que se vendían a 4 reales en negro y 8 iluminados en el almacén de estampas de la calle Mayor junto a «otros varios más pequeños para medallones, escarapelas y demás» (*Gaceta de Madrid*, 26-VIII-1823), pues según narra Mesonero Romanos en sus *Memorias*, el nuevo período constitucional protegió y procuró difundir la nueva imagen de la monarquía española ante la cual los ciudadanos el 7 de julio de 1820 «movidos por un sentimiento unánime de esperanza y de gratitud, y sin volver la vista a lo pasado, lanzáronse ante todo a las avenidas del Real Palacio, aclamando vigorosamente al Monarca, a quien expre-



Retrato de Rafael del Riego dando el grito de Libertad el 1 de enero de 1820, grabado por Francisco Suria. Col. Antonio Correa, Madrid.

saban de mil maneras sus sentimientos de gratitud y lealtad; ni un solo grito, ni un gesto discordante empañaron por un momento aquella escena, y cuando Fernando se presentó en el balcón, y aun les dirigió algunas palabras aconsejándoles que se retirasen, todos obedecieron, respondiendo con atronadores vivas al Rey y a la Constitución».

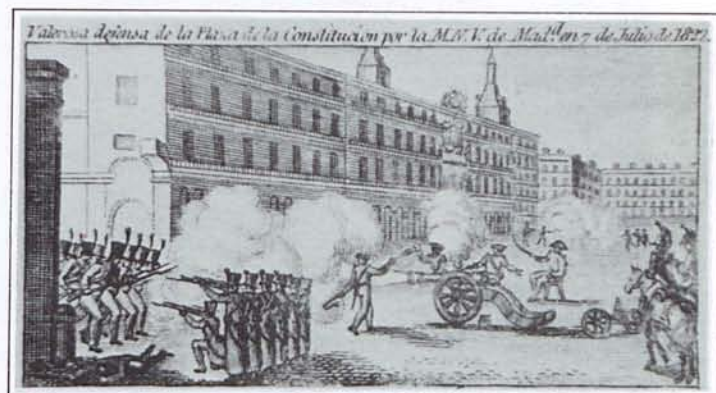
Pero, como es lógico, junto a los retratos de los reyes, se vendían estampas con los rostros de los nuevos héroes, primando entre ellos la figura de Rafael del Riego. Estampas con su retrato se vendían a 2 reales en la librería de Escamilla «sacado del original que se publicó en Cádiz» (*Gaceta de Madrid*, 27-IV-1820); a 3 reales en negro y 6 iluminados en las librerías de Barco, Brun y en el almacén de papel de la plaza de Santa Ana «copiado de un original remitido de Sevilla» (25-IV-1820); mas es de suponer que el mejor era el que se vendía a 6 reales en la librería de Sanz y en el almacén de estampas de la calle del Arenal, donde la imagen del héroe aparecía «adornado con trofeos militares y objetos alusivos a la Constitución» y había sido dibujado y grabado por Alejandro Blanco (6-V-1820). Sin duda debió de ser este último el que se estampó en la Calcografía de la Imprenta Nacional (8) del cual se tiraron 200 estampas en abril, 400 en mayo de 1820 y 600 en junio de 1822.

También hubo intentos colectivos como el que se anunció en la *Gaceta del Gobierno* del 10 de agosto de 1820: «Tres artistas deseosos de perpetuar la memoria de tres héroes españoles, acaban de dar a luz tres láminas, dedicadas a la memoria del mártir de nuestra libertad el excelentísimo señor don Luis Lacy: el retrato del héroe que forma el objeto de la primera; su desembarco en el castillo de Belfer, en Mallorca, que representa la segunda; y el cuadro de sus últimos instantes, que manifiestan la tercera, son objetos que no podrán menos de mover la sensible atención de todos los españoles», que podían adquirirlas en Madrid en la librería de Matute, en Valencia en la de Mompié, en Zaragoza en la de Polo y en Barcelona en la de Piferrer.

Las estampas o colecciones de estampas donde se mostraban hechos señalados fueron bastante numerosas y los fines de su venta podían ser en ocasiones destinados a socorrer a las familias de las víctimas como la «suscripción a cuatro estampas apaisadas de medio pliego de marca del acontecimiento del desgraciado día 10 de marzo de 1820 en los cuatro puntos más principales de Cádiz. Se ha procurado aproximarse en lo posible a figurar la realidad en medio del desorden. Parte del producto de esta obra será para sufragio de las víctimas sacrificadas tan alevosamente este día y socorro de las familias más necesitadas de estos conciudadanos nuestros; y atendiendo a la mayor comodidad de los que gusten suscribirse, en vista del crecido costo de estas cuatro láminas, deberá pagar al suscribirse 20 reales vn. mitad de la suscripción y otros 20 cuando se entregue la primera estampa, que será a la mayor brevedad» (*Gaceta de Madrid*, 9-V-1820). Las láminas fueron grabadas por Esteban Boix y Juan Carrafa y estampadas en los talleres de la Calcografía a un real cada estampa, tirándose 2.000 ejemplares en negro y 48 para

iluminar, que valieron 30 reales en febrero de 1821, y otros 2.000 en negro y 50 para iluminar al mismo precio en junio de ese mismo año (9). Las dos primeras estampas se pusieron a la venta el 22 de febrero (*Correo General de Madrid*, 22-II-1821) y las dos restantes el 29 de abril de 1821, fecha en la que se podía adquirir el juego completo a 48 reales (*Gaceta de Madrid*, 29-IV-1821).

Las estampas patrióticas reflejaban gran variedad de hechos, de ahí que se dieran también obras como la «estampa nueva en cuartilla mayor que representa el acontecimiento desgraciado y muerte del general don Felipe Arco-Agüero, ocurrido el día 13 de septiembre del presente año en los campos de Badajoz, con el motivo de haberse desbocado el caballo en que salió de caza. Aparece en la actitud de haber quedado pendiente del estribo del que se desasíó a corto trecho según se vio por los de su comitiva, pero desde luego quedó privado de los sentidos en cuyo estado permaneció desde las 7 de la mañana hasta las 5 de la tarde en que espiró». La estampa se vendía en las librerías de Matute y Le Brun a 4 reales en Madrid y a 3 en provincias si se compraban por cientos (*El Espectador*, 13-XII-1821). Se publicaron estampas historiadas como la que representaba al «general Riego al frente de sus esforzados compañeros del 2.º batallón de Asturias, dando el grito de la libertad en las Cabezas de San Juan el 1.º de enero de 1820. Se ve en primer término la figura del héroe, copiada con esmero del natural en la actitud noble y elegante de tener en la mano derecha el sable desenvainado, el brazo izquierdo alzado como animando a la tropa, y en ademán de marchar a hacer la sorpresa del cuartel general de Arcos de la Frontera, de cuya arriesgada y feliz empresa nos ha resultado la libertad: a su lado está un tambor de orden, a derecha e izquierda varios oficiales y ordenanzas, unos montados y otros para montar, y a mayor distancia se ve el batallón formado en columna, saliendo del pueblo de las Cabezas en la tarde de aquel memorable día. El profesor que ha pensado y grabado este asunto, a pesar de reconocerse el más inferior de todos los de su arte, viendo el descuido de éstos, celoso de las glorias de su patria, y agradecido a tan digno héroe, no ha podido menos de atreverse a emprender un asunto que tanto honor hace a la Nación, el cual debiera haberlo ejecutado uno de los muchos de mérito que tenemos en ella para transmitirlo a la posteridad (10). Difícil es creer estas palabras, pues más parecen una manera de ponerse a salvo el grabador si la situación política cambiaba, ya que es lógico creer que grabadores conocidos que firmaban estampas que no causaban problemas eran los mismos que trasladaban al cobre este tipo de escenas y eran también ellos los que grababan las «tarjetas patrióticas que representan cuatro asuntos diferentes: 1.º La muerte de Landaburu, asesinado por los guardias en Palacio el día 30 de junio de 1822. 2.º Valerosa defensa de la plaza de la Constitución por la M. N. V. de Madrid el 7 de julio de dicho año. 3.º Avance de la M. N. V. y precipitada fuga de los guardias por la Puerta del Sol y calle del Arenal en dicho día 7. 4.º Los guardias derrotados y



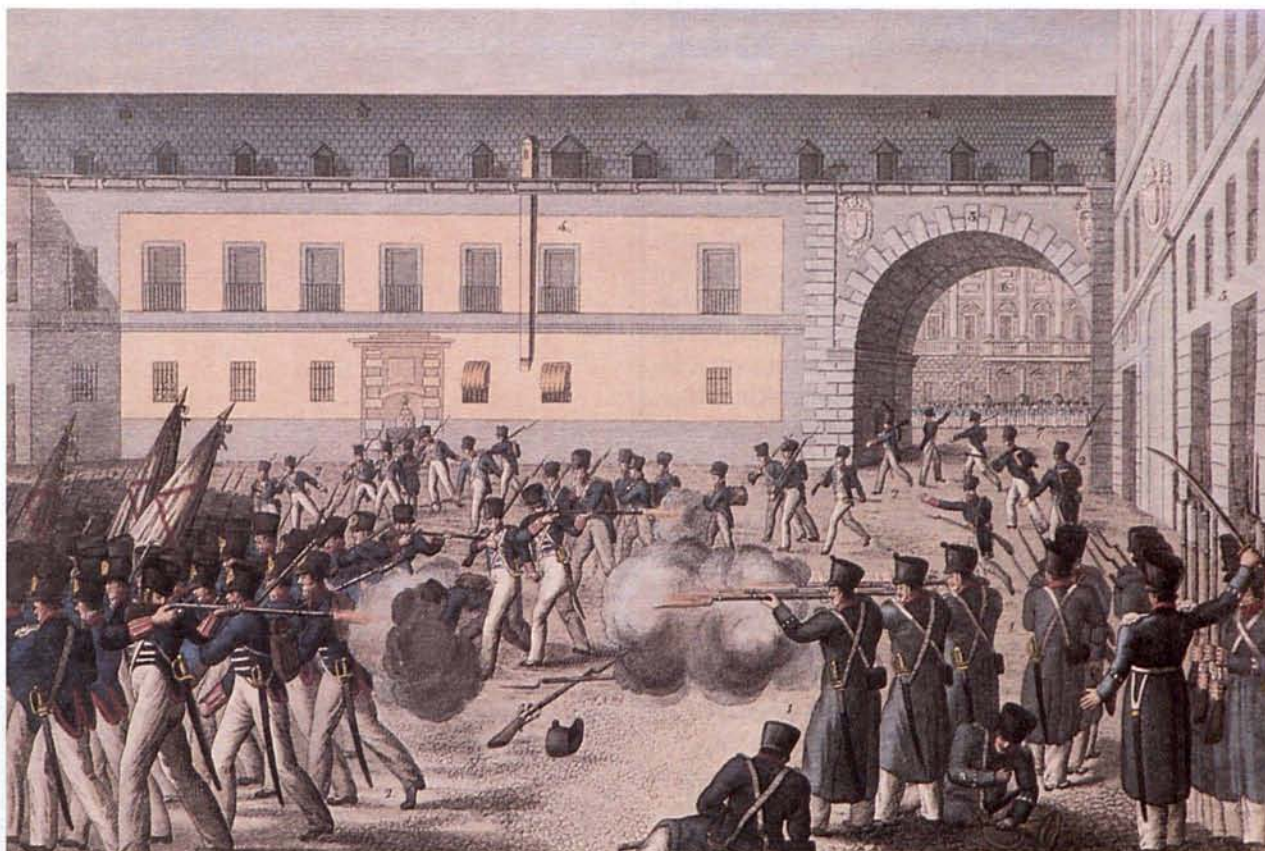
Colección de tarjetas patrióticas. Museo Municipal, Madrid.



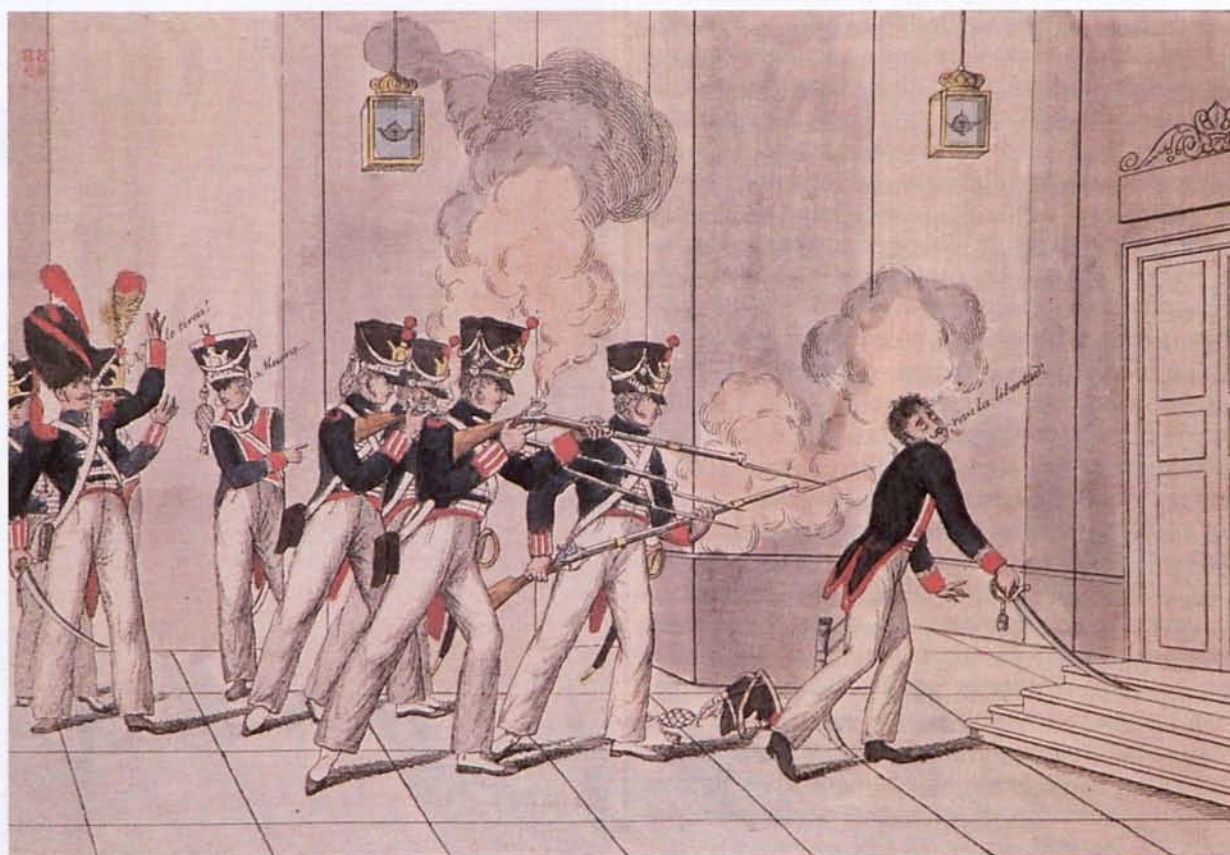
Enfrentamiento de la Milicia Nacional a los batallones rebeldes el 7 de julio de 1822 en la Plaza Mayor de Madrid. Biblioteca de Palacio, Madrid.



El general Ballesteros desaloja a los guardias rebeldes de la Puerta del Sol de Madrid el 7 de julio de 1822. Biblioteca de Palacio, Madrid.



Enfrentamiento de la Milicia Nacional a los batallones rebeldes el 7 de julio de 1822 en la Plaza de la Armería de Madrid. Biblioteca de Palacio, Madrid.



Asesinato de Mamerto Landaburu en Madrid el 30 de junio de 1822. Biblioteca de Palacio, Madrid.

dispersos por la M. N. V. y guarnición de Madrid la tarde del mismo día 7» (*Gaceta de Madrid*, 19-XII-1822).

Sin duda, el día 7 de julio de 1822 se quedó grabado —valga el doble sentido de la expresión— en la memoria de los ciudadanos de la Villa que con prontitud pudieron comprar la «estampa nueva que representa la condecoración concedida por S. M. a los valientes que en el memorable día del 7 de julio defendieron las libertades patrias en el heroico pueblo de Madrid». La estampa se vendía a 12 cuartos en las librerías de Orea y Matute y estaba «arreglada a un tamaño que puede ir en carta e iluminada perfectamente» (*Gaceta de Madrid*, 5-IX-1822). Los mismos hechos se publicaron en estampas poco tiempo después de que hubieran tenido lugar como la que se vendía a 4 reales en negro y 6 iluminada en las librerías de Sanz, Orea y Esparza: «estampa de medio pliego de marca, que representa el triunfo de la libertad española y valerosa defensa que hizo la milicia nacional de Madrid y su digna guarnición en la plaza de la Constitución el día 7 de julio de 1822 siendo derrotados completamente los cuatro batallones de la guardia que vinieron del Pardo» (*El Espectador*, 8-VIII-1822). Poco después se ponía a la venta una serie de tres estampas sobre el mismo suceso mostrando en la primera al general Ballesteros desalojando a los guardias rebeldes de la Puerta del Sol a las 5 de la mañana (*El Espectador*, 29-IX-1822); la segunda se refería a los enfrentamientos que tuvieron lugar a las 4 de la tarde con motivo de la rendición de los guardias rebeldes (*Gaceta de Madrid*, 8-X-1822); en la siguiente se recogía una vista de la completa derrota y la huida por los caminos de Ventas de Alcorcón de los guardias perjuros (*Gaceta de Madrid*, 8-I-1823) y con esta última se avisaba al público que se estaba «grabando otra que reprenta la plaza de la Constitución, la que se publicará a la mayor brevedad», pero probablemente nunca se llegó a poner a la venta junto a las anteriores, que podían ser adquiridas a 4 reales en negro y 8 iluminadas en el almacén de estampas de la calle Mayor y en las librerías de Barco y Esparza. Probablemente fueron estos momentos de exaltación de la Milicia Nacional los que indujeron a José Ribelles a dibujar sobre la piedra litográfica, técnica que iniciaba su desarrollo en Madrid, dos estampas donde se muestran los uniformes del Cuerpo de Infantería y de Caballería. La nueva técnica también se sumó a la difusión de los acontecimientos mostrando el horroroso asesinato de Landaburu en el Palacio Real de Madrid, estampa que debió publicarse simultáneamente a la lámina de cobre que con idéntica escena a la anterior fue estampada en la Calcografía en noviembre de 1822. En estos mismos talleres, en febrero de 1823, se tiraron 200 estampas que presentaban el «amor patrio» de los ciudadanos como el que manifestaban «las heroínas barcelonesas en las nuevas compañías que, con superior aprobación, están formando de voluntarias ciudadanas en la benemerita Barcelona» (11). Se vendían a 4 reales iluminadas en el almacén de estampas de la calle Mayor (*Gaceta de Madrid*, 29-IV-1823).

Pero también se publicaban estampas que tenían por



Compañía de ciudadanas voluntarias de Barcelona. Biblioteca de Palacio, Madrid.



protagonistas a los traidores y su castigo. En estos términos se anunciaban en *El Indicador* del 17 de diciembre de 1822 las relativas al general Elio quien se convirtió en caracterizado perseguidor de los liberales valencianos: «El amor a la libertad se conservará en una nación mientras permanezca en el corazón de sus individuos el odio a los tiranos: y no hay cosa que más contribuya a transmitirse de generación en generación, que la imagen de los acontecimientos extraordinarios que prepararon la restauración de sus fueros y libertades patrias robadas por el atroz despotismo. Preciso es pues, que se conserve y transmita a la posteridad, y se confíe al buril presentando con su viveza, que excite el civismo, el término de la vida de un general extraordinario en los fastos del perjurio y del despotismo. La muerte afrentosa del general Elio, reo principal en la rebelión que con escándalo estalló en la ciudadela de la plaza de Valencia en la tarde del 30 de mayo último, será en concepto de todo hombre político el gran paso indispensable para la consolidación del sistema de libertad y de virtud, que tan solemnemente ha jurado la nación. Paso sublime de la ley, a cuya inflexible igualdad se estremecieran los tiranos, y sus satélites de esta y otras naciones». La dureza del texto es una prueba evidente de la progresiva radicalización de las opiniones desde mediados del año 1822, y en este caso como imágenes ejemplares se presentaba en tres estampas: el asalto a la ciudadela, el tránsito del general Elio de la ciudadela al patíbulo, y Elio en el cadalso. En las láminas, que se estamparían en pliego de marca mayor, se había procurado «la mayor exactitud en los puntos de vista, y al héroe de esta escena se le verá retratado en la lámina que le representa en el cadalso»; por último se explicaba que «su dibujo, sacado con cámara oscura, por un célebre profesor, y su grabado fino y delicado, hacen muy recomendable esta obra» de la que se admitían suscripciones en Madrid en la librería de Antoran y en Valencia en la de Cabrerizo, al precio de 20 reales, que debían abonarse cuando se entregaran las tres estampas a mediados de enero de 1823.

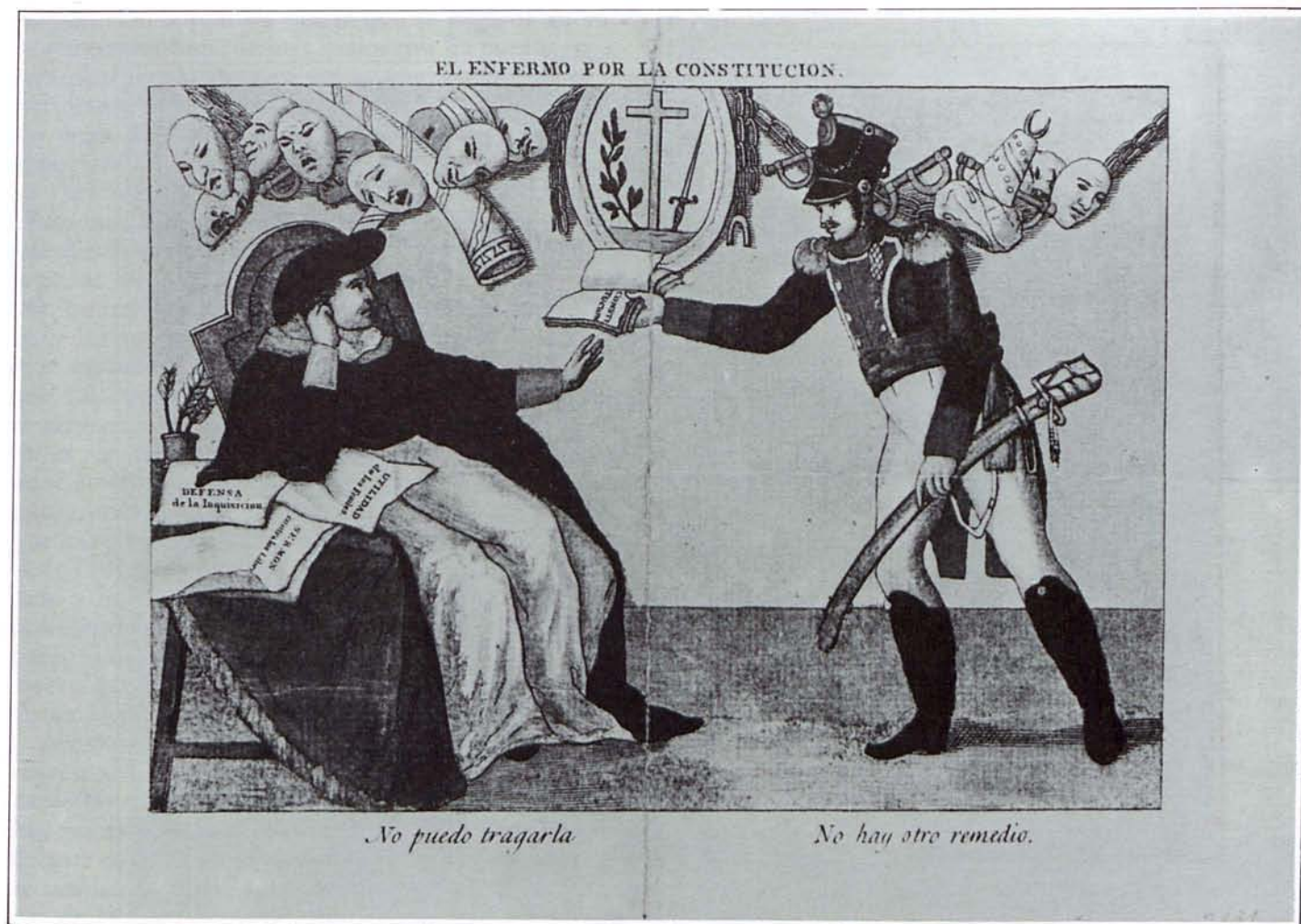
Pero ni el grabado ni la incipiente litografía que en ocasiones suministraba imágenes de héroes, podían competir en el mercado madrileño con las estampas que se importaban de otros países, sobre todo con las que venían de París, que a veces se anunciaban de esta manera: «En la calle del Gato ha llegado un completo surtido de abanicos escoceses y de otras clases, de las mejores fábricas de París; países, retratos de Napoléon, estampas de historia, viñetas, caricaturas, mapas, dibujos de todas clases para bordar, cobre compuesto para grabar, fábulas en movimiento, cajas de juguetes, plumas de escribir, marfiles; en dicha casa se componen abanicos, y se ponen países, se graban y estampan billetes de todas clases, todo a precios equitativos» (*El Indicador*, 31-VIII-1822). Entre las estampas que llegaron de Francia se encuentra el impresionante retrato de Rafael del Riego de cuerpo entero realizado por H. Leconte en el establecimiento de Engelmann, y la *Proclamación de la Constitución en Madrid*, firmada por Eugene Lami en el mismo establecimiento. A la calidad material de estas estampas se suma el tamaño, la



destreza del dibujo y la agilidad de la composición en ambas, características éstas que debían de dejar atónitos a los madrileños que encontraban junto a ella las muestras locales del heroísmo patriótico. A estampas de este porte debemos añadir «la colección de grabados litográficos mandados hacer en París por el M. de P., y en los cuales se representan las diversas actitudes del manejo del sable». El desconocido M. de P. hizo dibujar todas las posiciones que muestran el ejercicio completo del arma y «a fin de que nada quedase que desear, encargó los dibujos al célebre y correcto Mr. Horacio Vernet, cuyo nombre solo sería una recomendación irrecusable de esta colección, si la idea originaria y la ejecución litográfica no la recomendasen suficientemente» (12). La verdad es que en el establecimiento litográfico dependiente del Depósito Hidrográfico que dirigía el litógrafo de Cámara José María Cardano, era impensable llevar a cabo una colección de estas características no sólo por la falta de piedras litográficas para acometer una empresa de tal envergadura, sino por la imposibilidad material de llevar a buen término la obra con la misma calidad que Engelmann la otorgó al contar con un buen dibujante y el establecimiento más avanzado de Europa. El caso es que «el M. de P. ha dedicado a sus compañeros de armas esta utilísima obra, que ciertamente no ha sido inspirada por una combinación de intereses ni vanidad, sino por amor a su patria y deseos de que se simplifique, faci-

lite y estienda la enseñanza de este ramo de la educación militar».

Algunas noticias llegaban a la Corte sobre estampas litográficas realizadas fuera de nuestras fronteras, como lo demuestra la indicación de que se había «publicado en Carsrue un mapa completo de España, grabado por el método litográfico» cuyo precio era de once pesos duros (*Crónica Científica y Librería*, 1-II-1820), o la edición de la «obra titulada Monumentos romanos de Nimes dibujados por el natural y grabados litográficamente por de Seyne», que, impresa por Didot, costaba treinta francos (*Gaceta de Madrid*, 20-II-1819), pero es difícil aventurar el número de ellas que llegaban a distribuirse en España. Caso distinto es el de un tipo de estampa que en España apenas se producía pero que, sin lugar a dudas, tenía un elevado consumo: los figurines. Esta mercancía era objeto de anuncios tan variados como el que sigue, publicado en *El Indicador* el 10 de septiembre de 1822: «A la [estampería] de la calle del Gato, acaba de llegar una remesa de los últimos figurines de París; ¡pero qué vestidos! ¡pero qué figuras! ¡pero qué elegancia! ¡pero qué locuras! Allí se ve una cosa buena; hombres con abanico (13) y madamas con lente; guarniciones de todas clases; peinados de todas las invenciones; vamos la colección de trajes del viajero universal no ofrece más variedad (...). Pero señores elegantes, cuenta con acudir pronto, porque ya otros más despavilados y de mejores narices, se han re-



partido la mayor parte y casi no han dejado donde escoger (...). Por lo que hace a las madamas en esta ocasión han dado pruebas de más juicio que los hombres y tienen casi intacta la colección... ¡A qué tiempos hemos llegado!... Se nos olvidaba decir que el susodicho estampero (que si ustedes no lo han por enojo se llama Aparici) se encarga de hacer venir al fin de cada mes todos los figurones, figuras y figurines que hayan visto la luz en la gran ciudad, y esto siempre es un auxilio para los elegantes». El fenómeno de los elegantes avivará el comercio de este tipo de estampas que tardará muchos años en tener una producción nacional que, ni en los momentos de máximo esplendor, podrá competir con la masiva llegada de estampas extranjeras que, desde aquellos años, se verá progresivamente incrementada.

La función desempeñada por Madrid en la importación de estampas era la de centro difusor de estas obras, pues una vez que llegaban a los almacenes de la Corte, se anunciaban para facilitar su venta en las otras provincias del reino. De este modo se anunciaba la llegada al almacén de estampas de la Carrera de San Jerónimo de «un buen surtido de estampas a los precios lo más arreglados, los que se despacharan por mayor y menor», señalando «que el que quiera tomarlas todas juntas se le dará al precio del catálogo de París» (*El Noticioso*, 12-I-1822). A estos almacenes llegaban también estampas para jugar entre las que comenzaron

a tener una gran aceptación «las cajas que contienen un corto número de figuras raras dibujadas por los mejores artistas de París y divididas en tres pedazos» (*El Correo General de Madrid*, 5-II-1821). El juego consistía en combinar las distintas partes multiplicando así el número de figuras posibles.

Este panorama de la oferta que existía en las estamperías y librerías de la Corte quedaría muy recortado si no habláramos de un fenómeno que volvió a resurgir con gran fuerza durante el Trienio Liberal: nos referimos a las caricaturas que, teniendo como punto de referencia las que circularon por España durante y después de la Guerra de la Independencia, llegaron a ser tan atrevidas que la Ley adicional a la de 22 de octubre de 1820 sobre la Libertad Política de Imprenta, iba dirigida a atajar los abusos que se cometían en escritos, dibujos, pinturas y grabados disfrazados «con alegorías de personajes supuestos, o de tiempos pasados, o de sueños o ficciones, o de otra manera semejantes», las «satiras, invectivas» o «anagramas» que hacían «alusión a persona o personas determinadas». Una de las reacciones que suscitó este Decreto fue la publicada en *El Indicador* el 20 de septiembre de 1822: «La ley que ha prohibido las caricaturas, ha hecho un flaco servicio a la verdad, porque hay cosas verdaderas que parecen caricatas, como hay cosas ciertas que no son verosímiles». El comentario continuaba de esta manera: «Vaya vd. a pintar con sus verdaderos colores a Am-



La mujer como hay pocas. Museo Municipal, Madrid.

pullosus. De la pintura exacta que se haga de su vida, de sus costumbres, de los medios que ha puesto en uso para prosperar, resultará con más claridad que la luz meridiana, la necesidad de hacerle causa y de *enfocarlo por ende*. Sin embargo, *Ampullosus* ocupa un punto importante y se le confían secretos gravísimos. ¿Quién no dirá al ver aquel cuadro que es una *caricatura*? *Charlántibus* es hombre que se gana al año sus ocho mil duros con pedimentos y consultas. El día que va a estrados se llena la sala de curiosos. No hay procurador, no hay agente que no aspire al alto honor de confiarle los suyos. ¡Cual lo escucha con la boca abierta!, ¡qué estusiamo no escitan sus defensas! Pues sepa vd. que *Charlantibus* no sabe latín. —¿De veras? Es que ni tampoco sabe el castellano—. Calle Vd. por Dios esa es una *caricatura*. No hay remedio: será preciso renunciar al placer de pintar lo que se está viendo por que, ¿quién no llamará caricatura al retrato de *Bursius* que ha robado diez millones y con quien nadie se mete; al de *Prostatuis* que hacía la corte a los lacayos de Palacio y hoy perora en las tribunas; al *Tumosus* que ha representado a una nación libre después de haber sido parásito del erizado de un monarca absoluto; al de *Melopenus* que dirige los negocios del estado por el tono de *ut bemol*; al de... pero esto sería nunca acabar».

A estos años pertenecen las nuevas caricaturas que representaban «el enfermo por la constitución, la fuerza de las Cortes, la carga del marido, la mujer como hay pocas o el modelo de la Esposa, el persa aterrado delante de la Constitución, y ya van desplumados» que se vendían a 4 rs. iluminadas en el almacén de estampas de la calle del Gato (*Correo General de Madrid*, 5-XI-1820), en las librerías de Goveo y de Gómez a 2 rs. en negro, en este último establecimiento (*Gaceta del Gobierno*, 6-XII-1820).

El periódico *El Zurriago* era audaz en «alegorías» y «descripciones supuestas», que más tarde tenían su versión en imágenes como lo demuestran los anuncios insertos en *El Noticioso*: «Está en venta una estampita muy cuca que representa a don TINTIN DE NAVARRA, tal como lo describió en el monólogo inserto *El Zurriago*, número 6.º» (5-XI-1821) y la «caricatura del triunfo de Tintín, tal como se descifra en *El Zurriago* número 14» (10-XII-1821); Tintín era en realidad el general Martínez de San Martín, Jefe Político de Madrid, y la primera caricatura se vendía a 2 rs. en negro y 3 iluminada, en las librerías de Le Brun y Esparza; la segunda se vendía en los mismos sitios y en las librerías de Alonso y Antoran, a 3 rs. en negro, y 5 iluminada. Posteriormente se publicó la caricatura de «El Emplastador», alusiva a Martínez de la Rosa, según descripción de *El Zurriago* en su número 15.

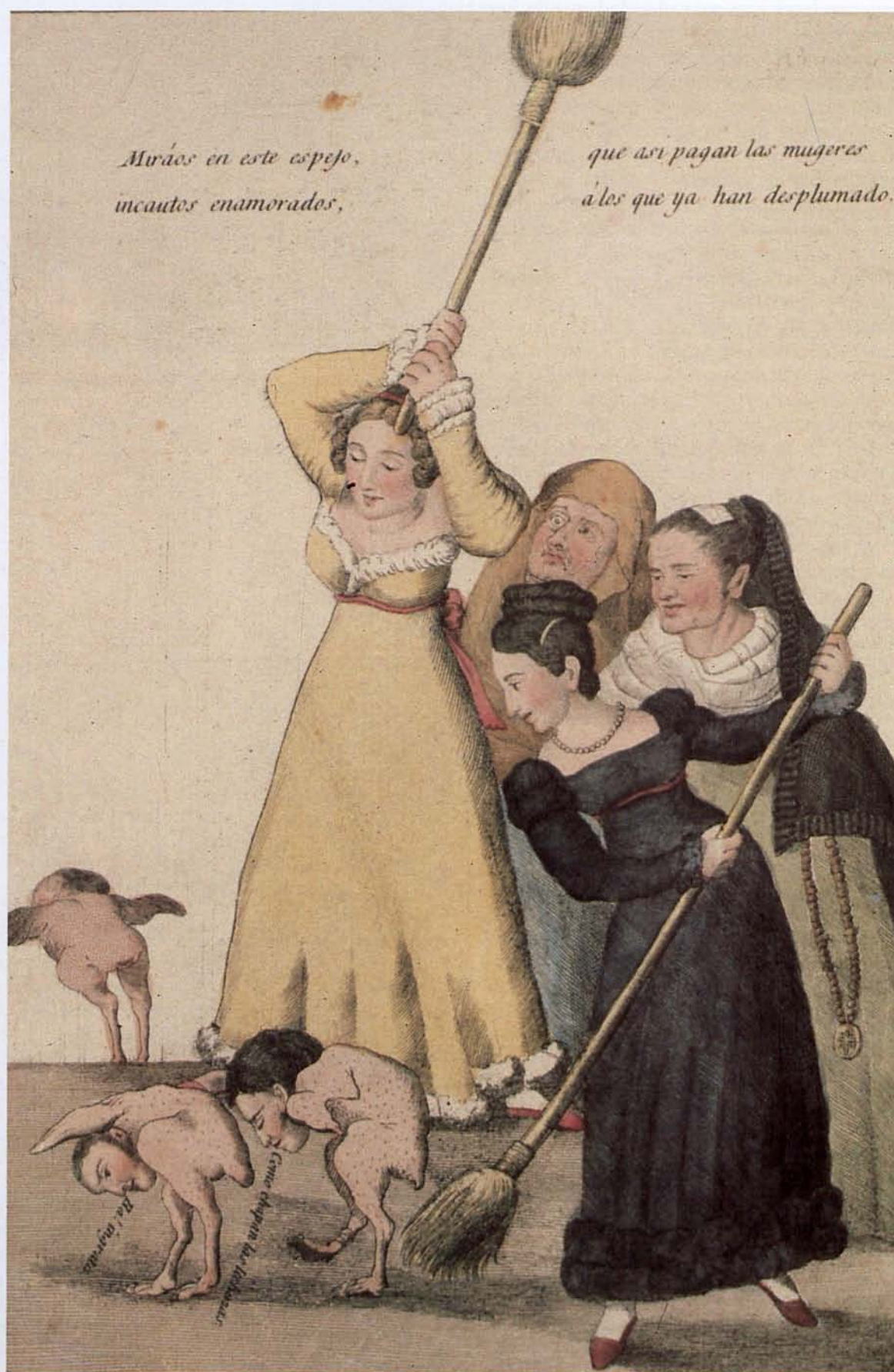
En el apartado de *Caricaturas* se anunciaban las estampas más críticas y atroces sobre el despotismo, como la que representaba al rey sentado sobre escabel sostenido por puñales y calaveras entre el demonio y un fraile, que estaba a la venta en la estampería, «enfrente de la Victoria» a los «precios cómodos de 5 reales en negro, y 8 iluminadas» (*El Noticioso*, 15-XII-1821). Junto a ésta se podía comprar «el monstruo de siete cabezas arrojando llamas, y en medio de



El persa aterrado ante la Constitución. Museo Municipal, Madrid.



La carga del marido. Biblioteca Nacional, Madrid.



Ya van desplumados, copia del Capricho 20 de Goya. Biblioteca Nacional, Madrid.



El triunfo de Tintín. Biblioteca de Palacio, Madrid.

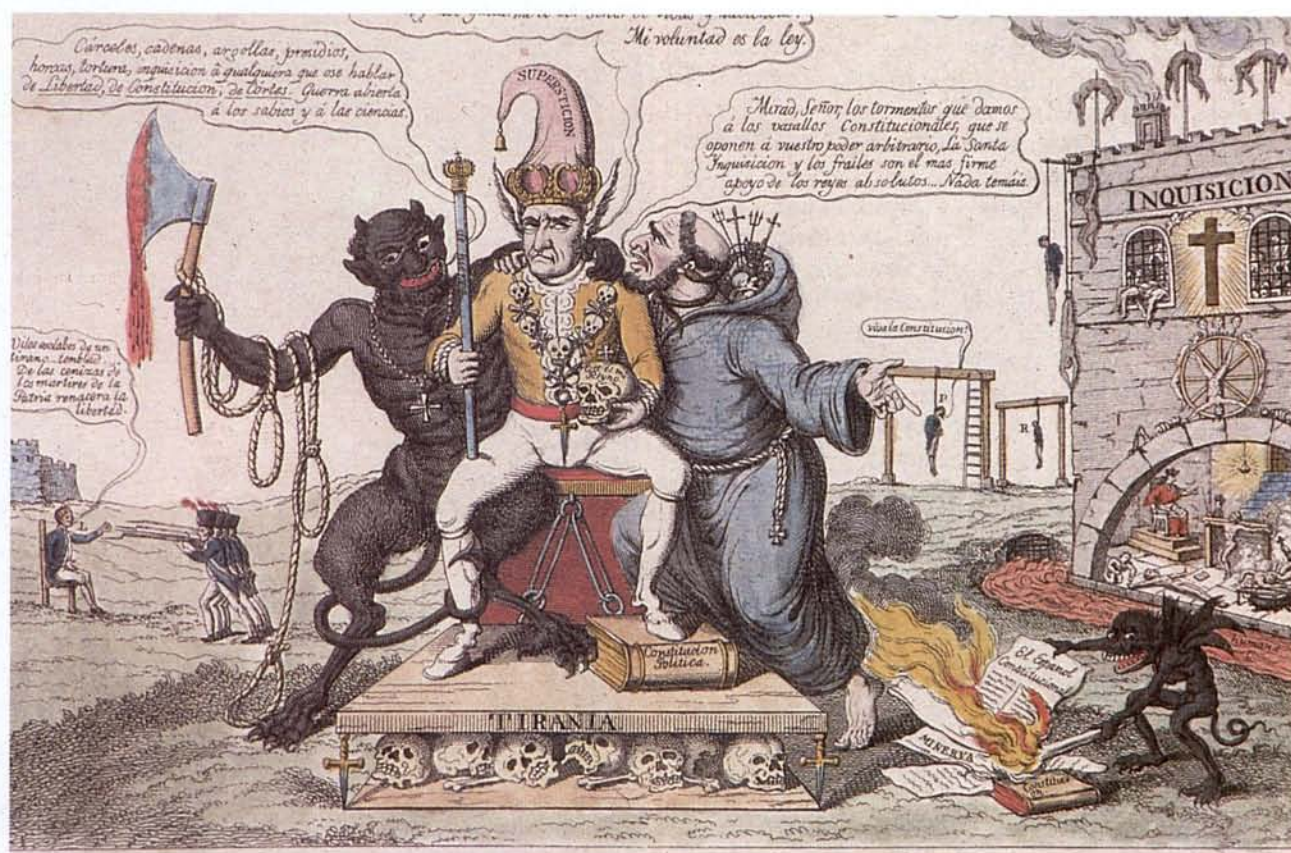
éstas varios letreros: acometiendo a la España se halla ésta en la actitud de exaltada reservando el libro de la Constitución, en tercer término se dirige hacia el monstruo el barón gaditano», de venta en la librería de la Cruz a 6 rs. en negro, y 10 iluminada; la de «Don Medio Luis, que va y viene de París», que se vendía en la misma librería que la anterior a 2 rs. en negro, y 3 iluminada (*El Noticioso*, 30-I-1822); estampas de escarmiento a los facciosos se vendían en la estampería de la calle del Gato a 3 rs. en negro, y 5 iluminadas (*Gaceta de Madrid*, 24-X-1822); «la graciosa caricatura que representa el Congreso de Verona», que se vendía en la librería de Urraca (*El Indicador*, 23-XII-1822); la de «el médico burro», que se vendía en la estampería de al calle del Gato, y en las librerías de Gómez y Goveo a 3 rs. iluminada, y la mitad en negro (*El Indicador*, 17-XII-1822); y la del «servil prisionero y rendido ante la Constitución en el memorable día del 7 de julio», que mostraba «al servil preso por una oreja (de asno), y clavada en las aras de la Constitución, haciendo extremos de rabia y de despecho, y a un miliciano que le intima a la jura». Se vendía esta estampa en los mismos lugares que la anterior y en la librería de Orea a 3 rs. iluminada, y la mitad en negro (*Gaceta de Madrid*, 5-I-1823). También se ofreció la «caricatura que representa un maestro de Capilla desesperado al oír la

solfa de cuatro pretendientes que quieren acomodarse en el teatro nacional español, y cuyas notas suenan mal al oído. El maestro los desecha y aprueba a un miliciano que le canta una armonía agradable», de venta en las librerías de Urraca y Vizcaino a 5 rs. iluminada (*El Indicador*, 21-I-1823), y la «del Quijote de la fe, o sea, el P. Fr. Salchichón, acompañado de Sor Francisca y de algunos mendicantes armados», conocida como la *del Trapense*, que se vendía a 5 rs. en las estamperías de la calle del Gato y calle Mayor, y en la librería de Govea.

En el repertorio de caricaturas que circularon durante el Trienio Liberal se mezclaron las de importación con las grabadas en el país que, incluso, en ocasiones imitaban a las extranjeras como la «caricatura francesa», que se estampó en los talleres de la Calcografía de la Imprenta Nacional (14), de la que se tiraron 100 estampas en mayo de 1823. Resulta imposible aventurar en qué proporción circuló la producción local frente a la de importación, pero es muy probable que hubiera un mayor número de aquéllas, puesto que, al ser anónimas, cualquier persona que fuera medianamente diestro en el arte del grabado podía emplearse en estos menesteres, ya que la técnica que se emplea para la caricatura es muy simple al solucionar el grabado de la lámina con trazos al aguafuerte y toques de



El Emplastador. Biblioteca de Palacio, Madrid.



Crítica al despotismo fernandino. Biblioteca de Palacio, Madrid.



El Congreso de Verona. Biblioteca de Palacio, Madrid.

buril, sin detenerse en plasmar un juego de luces y sombras, ya que muchas de ellas estaban destinadas a ser iluminadas y, por otro lado, sobre la calidad de la técnica primaba la concisión y la capacidad expresiva para transmitir un contenido crítico.

Tan sólo nos resta referirnos a la importancia que tuvo la abolición de la Inquisición en cuanto se reinstauró el régimen constitucional. El malhadado Tribunal del Santo Oficio motivó imágenes esperpénticas como la que representaba «el gran brasero, extramuros de la puerta de Fuencarral, el día 30 de junio de 1680 el Ilmo. Obispo, D. Diego Sarmiento de Valladares, inquisidor general, donde se abrasaron vivos todos los infelices que fueron sentenciados aquel día: en ella se manifiesta a unos ardiendo, y a otros dándoles garrote, a otros conducidos a las llamas, y de los fugados, quemada su estatua». Esta estampa, que se vendía a 4 reales en negro, y 8 iluminada en las librerías de Sanz y Orea, hacía juego con la que mostraba una *Vista del subterráneo de la Inquisición*, y ambas láminas fueron estampadas en la Calcografía Nacional (*Gaceta del Gobierno*, 18-IV-1820). En los mismos talleres se estampó la *Vista que representa un Auto de Fe* (15), pero el éxito de este tema debió ser muy limitado, pues las estampas que mostraban los horrores de la Inquisición sólo tuvieron su momento de difusión durante el semestre siguiente a la implantación de la Constitución del 12. Por el contrario, las que conocieron un verdadero resurgir en el mercado fueron las barajitas de preguntas y respuestas que, habiéndose difundido por España en los años anteriores al «Sexenio Absolutista», fueron perseguidas por la Inquisición, a pesar de la gran demanda que debían tener «para pasar las noches de invierno damas y galanes» con sus pícaras figuras y versos en «un estilo muy gracioso», como rezaban algunos anuncios de almacenes de estampas como el de la calle del Gato (*Correo General de Madrid*, 25-XII-1820), o de librerías como la de Goveo (*El Indicador*, 17-XII-1822).

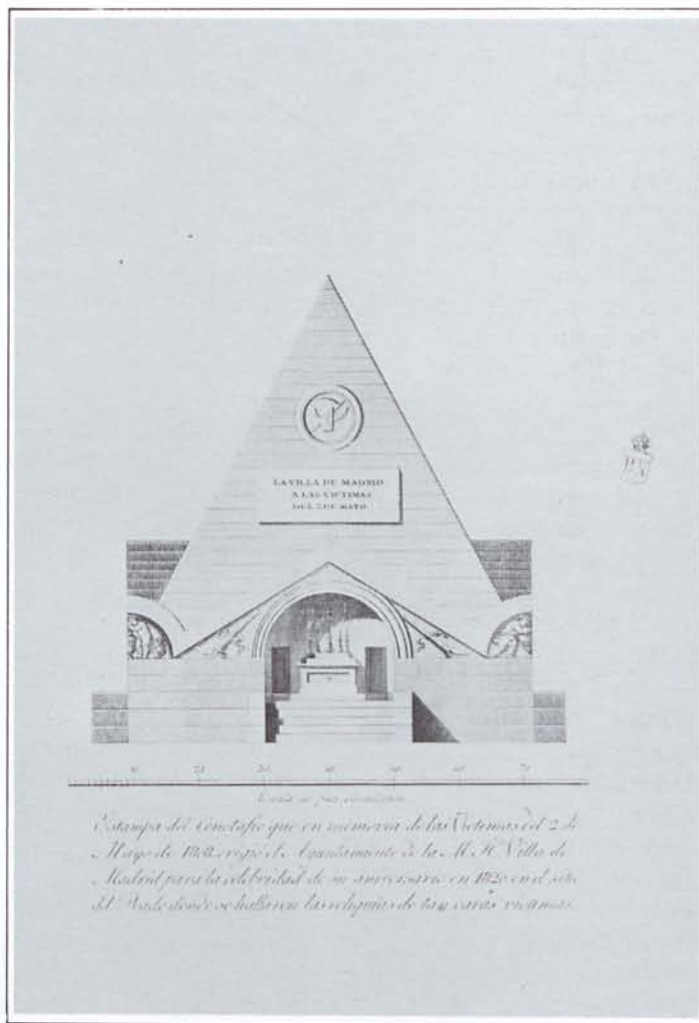
Es sabido que con el comienzo del período constitucional se reavivó el recuerdo del Dos de Mayo, y estampas sobre los héroes y la gesta realizadas al final de la contienda volvieron a circular con asiduidad en las estamperías de la Villa. En el almacén de la calle Mayor se puso a la venta la serie de retratos ecuestres de los generales Francisco Ballesteros y Pedro Villacampa, del brigadier Juan Martín *El Empecinado*, de los coroneles Juan Palarea *El Médico* y Francisco Abad y Moreno *Chaleco*, a 4 reales en negro, y 8 iluminados (*Gaceta de Madrid*, 16-III-1820); bajo la denominación común de «Origen de la libertad española» se anunciaba la serie dibujada por Zacarías González Velázquez, y grabada por Blas Ametller, Manuel Albuerne y Francisco de Paula Martí, y las láminas dibujadas y grabadas por Tomás López Enguídanos, vendiéndose cada estampa a 15 reales (*Gaceta de Madrid*, 4-V-1820); a éstas se unían las ya habituales que se anunciaban cuando llegaban las fechas señaladas de las «perspectivas del carro de triunfo fúnebre de Daoíz y Velarde», dibujadas por José Ribelles Helip, y grabadas por Blas Ametller y Rafael Esteve, de venta en la



El médico burro, copia del *Capricho 40* de Goya. Biblioteca Nacional, Madrid.



Cronología de la Revolución Española y alegoría del 2 de mayo de 1808, grabada por Tomás López Enguñados por dibujo de Vicente López. Museo Municipal, Madrid.

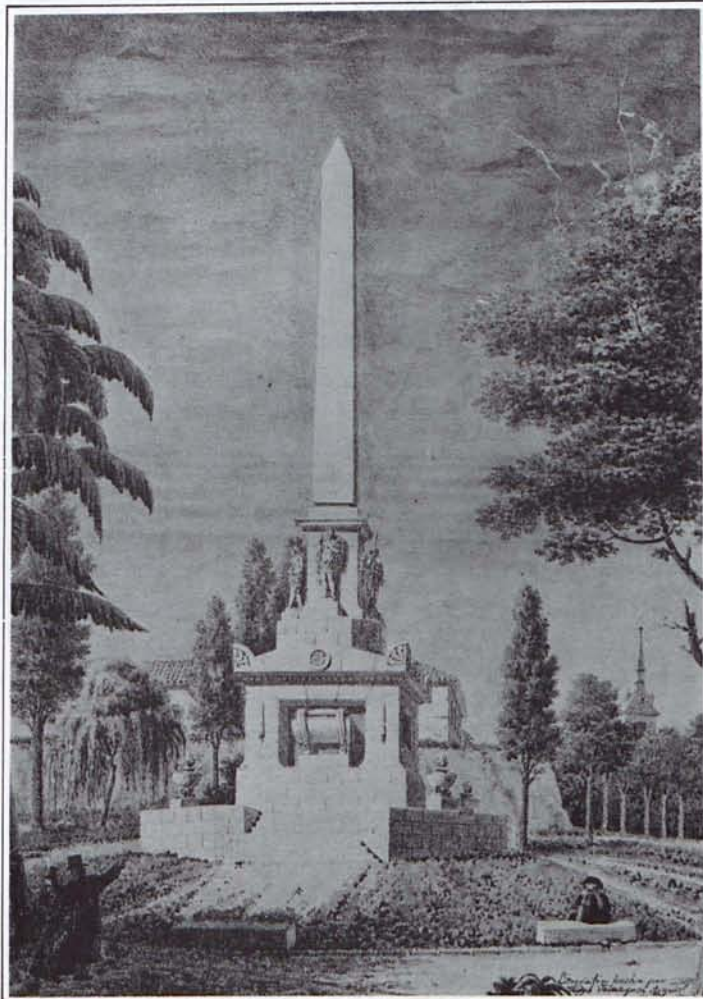


Cenotafio en memoria de las víctimas del 2 de mayo de 1808. Museo Municipal, Madrid.

Calcografía de la Imprenta Nacional a 120 reales, que habitualmente se anunciaban en la *Gaceta*. Las celebraciones que tuvieron lugar en 1820 fueron publicadas en una «Descripción crítica del aniversario de las víctimas del Dos de Mayo celebrado en Madrid: con dos estampas que representan los monumentos erigidos al mismo objeto», folleto que se vendía en las librerías de Hurtado y Barco (*Gaceta de Madrid*, 30-V-1820). Sorprende, por tanto, que ante esta recuperación del espíritu del Dos de Mayo ningún grabador se decidiera a concluir la lámina que dejó sin terminar Tomás López Enguñados por dibujo de Vicente López, con la *Alegoría del Dos de Mayo* (16). Por último, debemos referirnos a la única litografía que conocemos de Zacarías González Velázquez, realizada en 1822 ó 1823 en el Establecimiento Litográfico del Depósito de la Guerra, en la que se muestra el proyecto de monumento dedicado a las víctimas del 2 de mayo de 1808. Es

lógico que el monumento que sería el homenaje perpetuo a las heroicas víctimas se publicara en estampas, y que el autor del mismo empleara la rapidez y facilidad de la litografía para darlo a conocer; se trata de una estampa rara, que aun no siendo buena sí es realmente atractiva, aunque resulta imposible precisar si llegó a ponerse a la venta, pues al ser un monumento del período constitucional también tuvo que ser depurado al regreso de Fernando VII, ya que, como es sabido, en su basamento se había guardado un ejemplar de la Constitución de 1812, y con el retorno del absolutismo hubo que eliminarlo.

Ni que decir tiene que todo este mercado de estampas que dominó durante el Trienio Liberal se vino en gran medida abajo al iniciarse la «Década Ominosa» y restablecerse la censura, pero de lo que ocurrió en los años posteriores en las estamperías y librerías madrileñas nos ocuparemos en otra ocasión.



Proyecto de monumento a las víctimas del 2 de mayo de 1808, litografiada por Zacarías González Velázquez en el Establecimiento Litográfico del Depósito de la Guerra de Madrid. Museo Municipal, Madrid.

(1) Vide J. Carrete Parrondo, *Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle*, «Gazette des Beaux-Arts», noviembre (1980) 179 y sigs.

(2) Por circular de 29 de enero de 1808 se establecía que se debían sujetar a examen de la Academia de San Fernando todos los diseños y modelos que hubieran de colocarse en las obras públicas.

(3) Archivo de la Real Academia de San Fernando, Libro de Actas, 3-87, Junta General de 21 de agosto de 1814.

(4) *Idem*, Junta General de 11 de julio de 1819.

(5) En cuartilla de marca mayor se vendía a 3 rs. en el almacén de estampas de la calle Mayor; junto a ella se anunciaba la estampa de la Virgen del Carmen «llamada la Maragata» en pliego de marca mayor a 5 rs., y la existencia de «santos en negro e iluminados», *Gaceta de Madrid*, 26-II-1818.

(6) Por ejemplo en la *Gaceta de Madrid* del 27 de enero de 1820, se comunicaba que «en el almacén de estampas y tarjetas de la calle del Gato, y en la librería de Matute, calle de las Carretas, se halla a la venta la estampa ecuestre del Rey nuestro señor D. Fernando VII a caballo, dibujada por el que pintó D. Vicente López, primer pintor de Cámara de S. M. en pliego de marca mayor, único resto que conserva la viuda al precio de 60 rs. vn.». López Enguñados había muerto en 1814. Sobre el dibujo para grabar vide S. Alcolea Blanch, *Un dibujo de Tomás López Enguñados*, «Goya», 166 (1982) 219-221.

(7) Archivo del Congreso de los Diputados, Papeles reservados de Fernando VII, tomo 36, fol. 162 (el borrador) y tomo 35, fol. 8 (el impreso).

(8) Archivo de la Calcografía Nacional de Madrid, Libro de registro de estampaciones, Encargos de particulares, 1820 y 1822.

(9) *Idem*, 1821.

(10) De venta en las librerías de Sanz y Esparza y en el almacén de estampas de la calle Mayor en Madrid, y en Bilbao en la librería de García, a 5 rs. en negro y 8 iluminada, *Gaceta de Madrid*, 11-VI-1822.

(11) Archivo de la Calcografía Nacional de Madrid, Libro de registro de estampaciones, Encargos de particulares, 1822 y 1823.

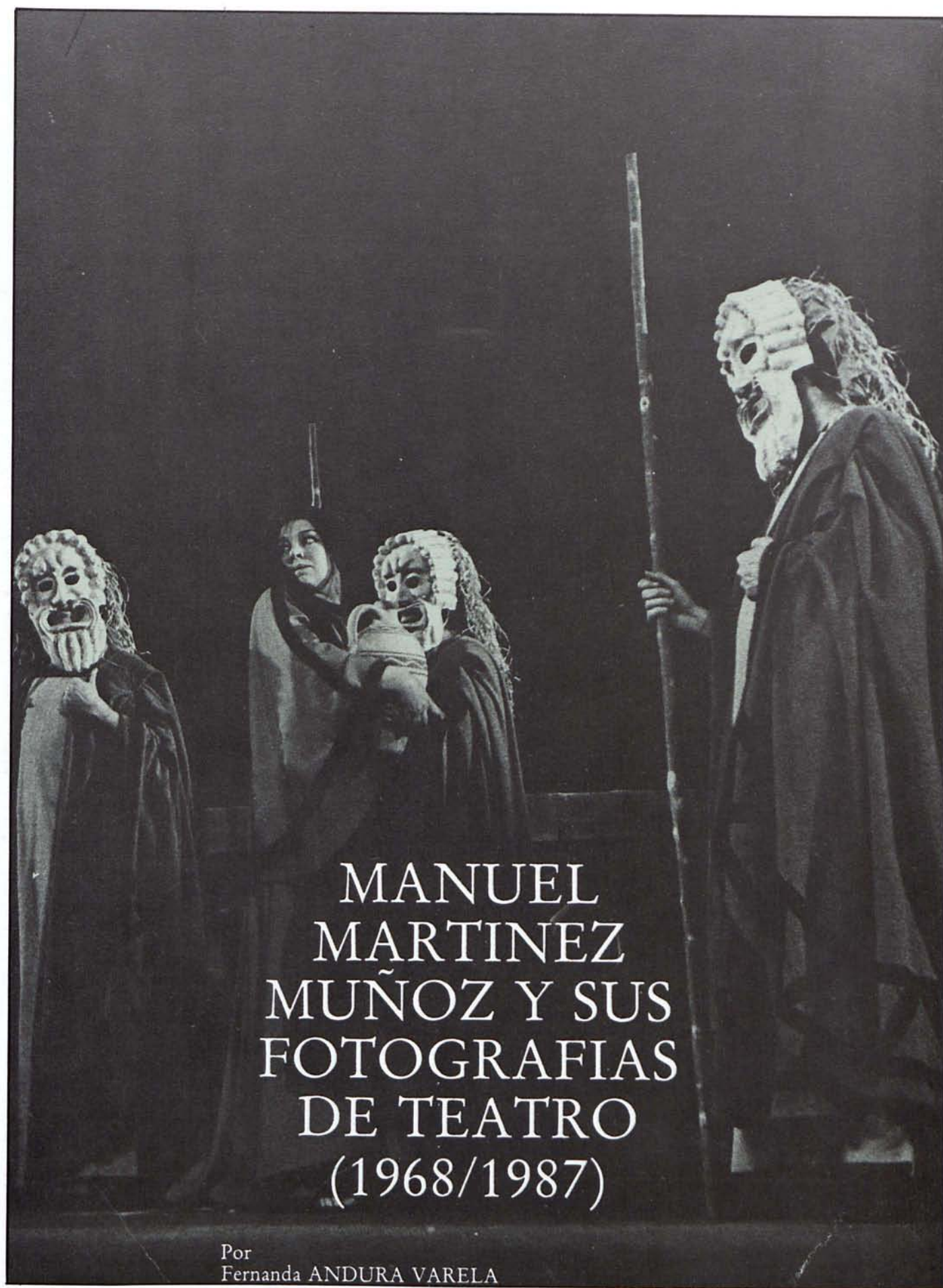
(12) *Miscelánea de Comercio, Artes y Literatura*, 61 (20-III-1820) 2-3. Existe ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-31792.

(13) Si la enseñanza del dibujo a las niñas pobres iba orientada, entre otros objetivos, para capacitarlas en el grabado al aguafuerte con la soltura suficiente como para poder grabar países de abanicos y así proteger el mercado nacional, la masiva importación de estos objetos, provocó que las Cortes Generales decretaran el 22 de septiembre de 1811 que todos los abanicos importados fueran gravados con dos reales de vellón; el decreto se pretendió que fuera restablecido el 17 de mayo de 1820 pero la Junta Provisional no accedió a ello. Archivo del Congreso de los Diputados, Papeles reservados de Fernando VII, libro 39, fols. 442-443.

(14) Archivo de la Calcografía Nacional, Libro de registro de estampaciones, Encargos de particulares, 1823.

(15) *Idem*, 1820. Del *Subterráneo de la Inquisición* se estamparon 800 en junio, 75 en julio y 700 en agosto; del *Auto de Fe* 2.000 en octubre y del *Brasero* 200 en julio.

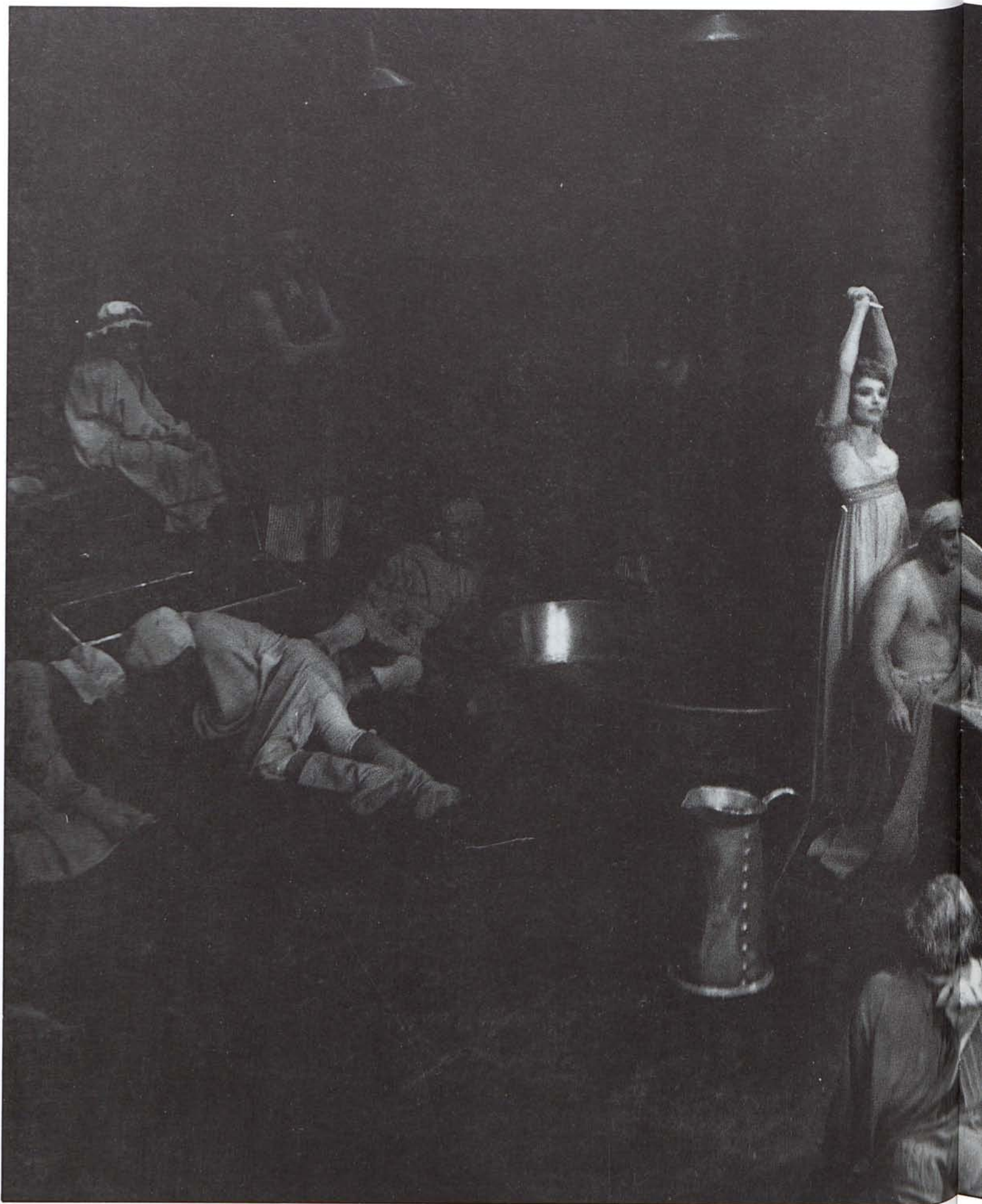
(16) El dibujo, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, fue tasado en 80 libras al enviudar el pintor de Cámara en 1814 (J. L. Morales y Marín, *Vicente López*, Zaragoza, 1980, pág. 14). La lámina de cobre se conserva en la Calcografía Nacional de Madrid.



MANUEL
MARTINEZ
MUÑOZ Y SUS
FOTOGRAFIAS
DE TEATRO
(1968/1987)

Por
Fernanda ANDURA VARELA

Medea, de Séneca (1971).



Marat-Sade, de Peter Weiss (1968).



En un prólogo a uno de los catálogos de exposiciones del Museo Principal de Madrid (1), don Enrique Tierno Galván reflexionaba sabiamente acerca de la instantánea fotográfica y hacía el siguiente discurso:

«Desde hace aproximadamente un siglo, la fotografía se ha incorporado a nuestros hábitos mentales de tal manera y con tanta hondura, que apenas acertamos a leer un libro de la historia coetánea si no lleva la correspondiente ilustración fotográfica.

Ciertamente que ilustrar significa en este sentido, enseñar por la imagen y al mismo tiempo atestiguar o confirmar y a veces realzar, por la presencia de las imágenes, que contribuyen a definir los conceptos del texto.»

Cuando a algún historiador se le ocurra escribir la historia reciente del teatro español y quiera ilustrarla para hacerla más comprensible, no tendrá más remedio que recurrir a las reproducciones fotográficas hechas en esos años.

Sin duda alguna, ese historiador deberá conocer inexcusablemente el archivo de una colección de fotografías de teatro, la de Manuel Martínez Muñoz. Veinte años de trabajo exhaustivo le han servido para disponer de un fondo de fotografías completísimo del teatro español de los años 70 y 80, con originales de extraordinaria belleza.

Nace en Cádiz, en La Línea de la Concepción, pero pronto se traslada a Valencia en donde ingresa en la Facultad de Ciencias Químicas.

Entre 1958 y 1962, obtiene ocho primeros premios nacionales de fotografía. Es miembro de la sociedad Foto Club Valencia y funda la productora de cortometrajes Telefilms para la que realiza dos películas de tipo turístico con destino a la televisión extranjera.

(1) IMAGENES DE MADRID: Fondos fotográficos del Museo Municipal. Madrid: Ayuntamiento, 1984.

En 1965, ya instalado en Madrid, funda otra productora de cortos, Margaso Films, y produce tres películas: «Madrid fin de semana», «Cristo», presentada en 1966 al Certamen Internacional de Cine religioso de Valladolid, y «Un perro testarudo», de dibujos animados.

En 1967 sigue varios cursos de realizador de Televisión y poco después se especializa en fotomecánica y fotocomposición, al tiempo que ejerce su puesto de funcionario del Ministerio de Información y Turismo como jefe de la Sección de Imprenta y Fotografía.

En el mes de diciembre de 1973 expone en el Teatro Español de Madrid la primera muestra de sus originales de teatro. La exposición recogía cinco años de su producción y para ella se seleccionaron más de cien títulos de obras dramáticas estrenadas en esos años.

Funcionario de carrera, ocupa varios puestos en el Ministerio de Información y Turismo, siendo jefe del Negociado de Programación de los Festivales de España y posteriormente Comisario de los mismos.

Coincidiendo con este cargo, realiza sus primeras fotografías (1968/1969) de ballets: el «Ballet Mejicano» de Amalia Hernández, el «Ballet Moderno Brasileño», el rumano «Ballet Ciocirlia» y varias actuaciones de artistas españoles: Lucero Tena, Enrique el Cojo, Mariemma, etc.

Al mismo tiempo ocupa el cargo de Delegado administrativo del Teatro Español, cuando el actual teatro municipal dependía del Ministerio de Turismo. En aquel momento Marsillach preparaba el «Maratsade» de Peter Weiss. El reportaje fotográfico de este montaje es uno de los más bellos de la colección.

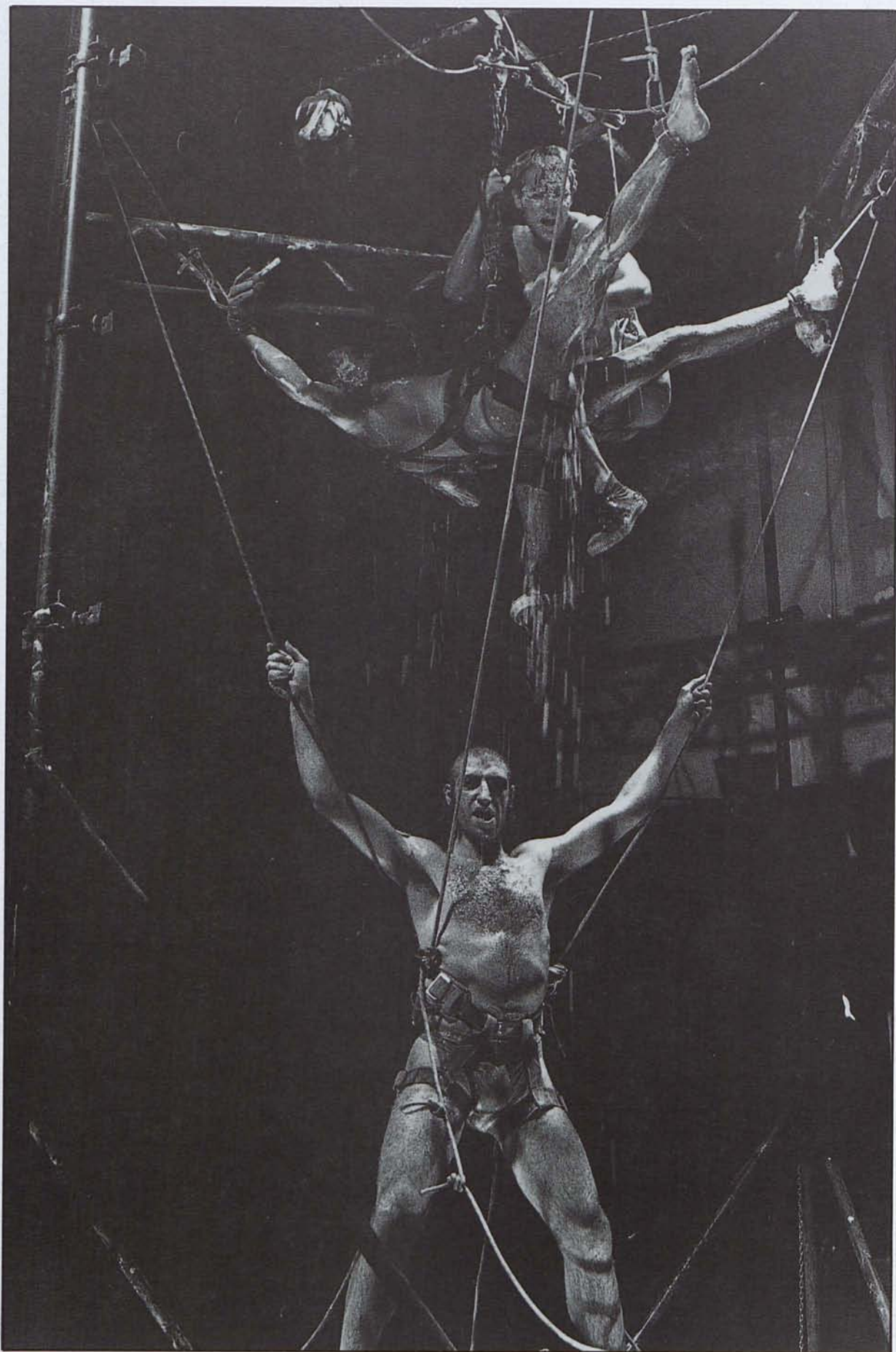
Realiza fotografías de todas las obras estrenadas en aquella temporada en el Español. Entre otras, «Guillermo Tell» dirigida por Antonio Guirau, «La hoguera feliz» dirigida por Mario Antolín, «Medida por medida», «El sí de las niñas», «Te espero ayer», «La paz» y «Las mujeres sabias» dirigidas por Mi-



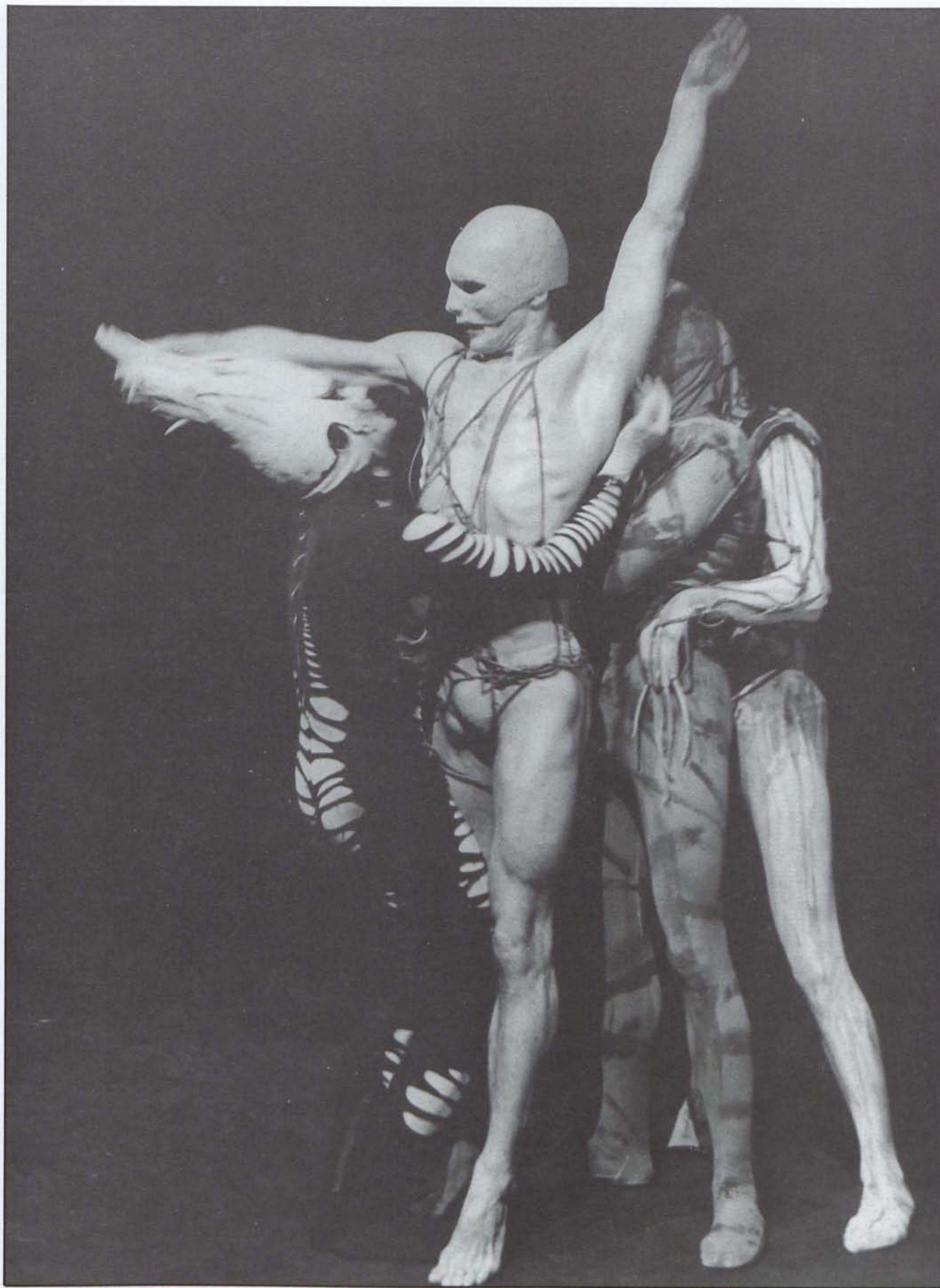
La Paz, de Aristófanes (1969).



El sí de las niñas, de Moratín (1969).



Sus/o/Suz, creación de «La Fura dels Baus» (1985).



Pantomimes, de Wrocław (1970).



La muerte de Dantón, de George Büchner (1972).

guel Narros, «El enfermo imaginario» y «Los delfines» dirigidas por José María Loperena.

Hay que hacer notar que toda la colección y muy especialmente en el reportaje del «Maratsade» las fotografías abandonan su carácter estático para mostrarnos lo vivo del teatro; la escena reflejada en la instantánea adquiere movimiento, dinamismo. El actor declama, las figuras y el escenario toman vida. Cada fotografía adquiere el carácter de documento gráfico de primera magnitud, el documento del gesto de un instante único, porque el actor no va a repetirlo exacto en las siguientes representaciones, o del efecto escénico que no volverá a salir jamás de la misma manera.

Durante la temporada 1970/1971, pasa a ser Comisario del Teatro «María Guerrero», cuando era Director del mismo José Luis Alonso. De ese año conserva un excepcional reportaje del VIII Festival de Opera de Madrid, realizado en el Teatro de la Zarzuela, en el que se programaron: «Judith», de Vivaldi; «El matrimonio secreto», de Cimarosa; «Madamme Butterfly», de Puccini; «Maruxa», de Vives; «Nabuco» y «Rigoletto», de Verdi, «Andrea Chénier» de Giordano, y «Tosca» de Puccini.

De la misma temporada fotografía, «El condenado por desconfiado», «La marquesa Rosalinda» y «Los niños de Diego Salvador», dirigidas por Miguel Narros; «El ava-



Aurelia o la libertad de soñar, de López Sancho (1971).



La marquesa Rosalinda, de Valle-Inclán (1970).



La pandilla va al teatro, de Fernández Montesinos (1971).



Paloma, palomita, palomera, de Tony Leblanc (1969).

ro» y «Antología de la zarzuela» de José Tamayo; «La estrella de Sevilla» y la «Medea» de Alberto González Vergel; «La isla de los sueños posibles», dirigida por Angel Fernández Montesinos, y «Romance de lobos», «Antígona», y «El círculo de tiza caucasiano», dirigidas por José Luis Alonso, entre otras.

De la temporada 1971/1972, conserva 42 reportajes de otras tantas obras dramáticas estrenadas, entre las que destacan, «Yerma» de Víctor García; «Oscuro y lejano paraíso» de Ana Mariscal; «Informe para una Academia» de José Luis Gómez, «Luces de bohemia» de Tamayo; «Sabor a miel» de Miguel Narros, «Stratojet/991» de Fernando Fernán Gómez; «Misericordia» de José Luis Alonso y «Sócrates» de Adolfo Marsillach.

Posteriormente fue nombrado Jefe del Centro de Documentación Teatral y realiza fotografías de todos los fondos de figurines y escenografía conservadas en el Centro y procedentes de los Teatros Nacionales.

En los años siguientes, hasta 1981 en que entra como Gerente en el Ballet Nacional Clásico, ocupa la Jefatura de distintas Secciones del Ministerio de Información y Turismo: Publicidad y Relaciones Públicas, Distribución e Imprenta y Fotografía.

Durante ese tiempo sigue realizando reportajes de casi todos los estrenos madrileños de los que destacan aquellos que de manera especial han llamado mi atención:

«Abelardo y Eloisa», dirigida por Tamayo y estrenada en el Teatro Bellas Artes en 1972; «Los buenos días perdidos» de Antonio Gala, dirigida por José Luis Alonso en el año 72; el «Don Juan Tenorio», de Luis Escobar, estrenada en el 72; «Los Comuneros» de Ana Diosdado, dirigida por José María Morera; «Gaspar» de Peter Handke, dirigida por José Luis Gómez; «La señorita Julia», dirigida por Marsillach en el 73; «Tal como son», dirigida por Manolo Collado; «La Fundación» de Antonio Buero Vallejo, dirigida por José Osuna; «Diseño para mi vida», dirigida por



El Buscón, de Quevedo (1972).



Misericordia, de Galdós (1972).



Los buenos días perdidos, de Antonio Gala (1972).

Conchita Montes y estrenada en el Teatro Arlequín en 1974; «Una rosa en el desayuno», dirigida por Gustavo Pérez Puig; «Equus» de Manuel Collado, estrenada en el 75; «El adefesio» dirigida por José Luis Alonso, estrenada en el 76; «No más mostrador» de Francisco Nieva, dirigida por José María Morera; «Cándido», de Voltaire, montada en el 76 por el TEI; «Los viernes a las seis», de J. J. Alonso Millán; «Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca», de Martín Descalzo, estrenada en el Teatro de la Comedia en el 77; «La vida es sueño», dirigida por Tamayo; «Las manos sucias» de Sartre, dirigida por Manuel Canseco; «Así que pasen cinco años», dirigida por Miguel Narros en 1978; «La dama duende» bajo dirección de Guirau; «Las Leandras» de Angel Fernández Montesinos; «Noche de guerra en el Museo del Prado», dirigida

por Ricard Salvat en 1978; «Salomé» de Lindsay Kemp, en 1978; «Tío Vania» de Chejov, dirigida por William Layton; «El proceso», dirigida por Manuel Gutiérrez en el 79; «Los baños de Argel», dirigida por Francisco Nieva; «Filomena Maturano», dirigida por Angel Fernández Montesinos en 1979; «Motín de brujas», dirigida por Josefina Molina en el 80; «Évita» de Jaime Azpilicueta; «El lindo Don Diego», dirigida por Antonio Guirau; «La señora tártara», de Francisco Nieva, estrenada en el 80; «Velada en Benicarló» de Azaña, dirigida por José Luis Gómez; «El beso de la mujer araña», dirigida por José Luis García Sánchez en el 81; «El día que me quieras», dirigida por Gerardo Malla; «Yo me bajo en la próxima ¿y usted?», dirigida por Adolfo Marsillach en el 81 y un interminable etcétera hasta casi 400 reportajes, más de 40 directores y más de



Los baños de Argel, de Cervantes (1979).

250 títulos, sin incluir las X, XVI, XVII y XVIII Temporadas de ópera del Teatro de la Zarzuela, completas.

Como anteriormente se ha citado, en el año 82 fue nombrado Gerente del Ballet Nacional de España, Sección Clásico.

En 1978 habían surgido las dos formaciones del Ballet bajo los auspicios de Jesús Aguirre. Antonio Gades dirigía la sección «español», y Víctor Ullate la sección «clásico». En el conflictivo año 82, previo a la decisión por parte de la Dirección General de Música y Teatro de unificar las dos formaciones, Manuel Martínez era Gerente del Ballet. Fotografía en ese año todas las coreografías realizadas bajo la dirección de María de Avila y Víctor Ullate: «Serenade» de Tchaikovski, con coreografía de Balanchine; «Sinfonía Pastoral» de Beethoven, con coreografía de Milko Sparem-

blek; «Percusión para seis hombres» de Lee Gurst, con coreografía de Vicente Nebrada; el «Jardín de lilas» de Chausson, con coreografía de A. Tudor, y «Paso a dos de El Corsario» de Drigo, con coreografía de Petipa.

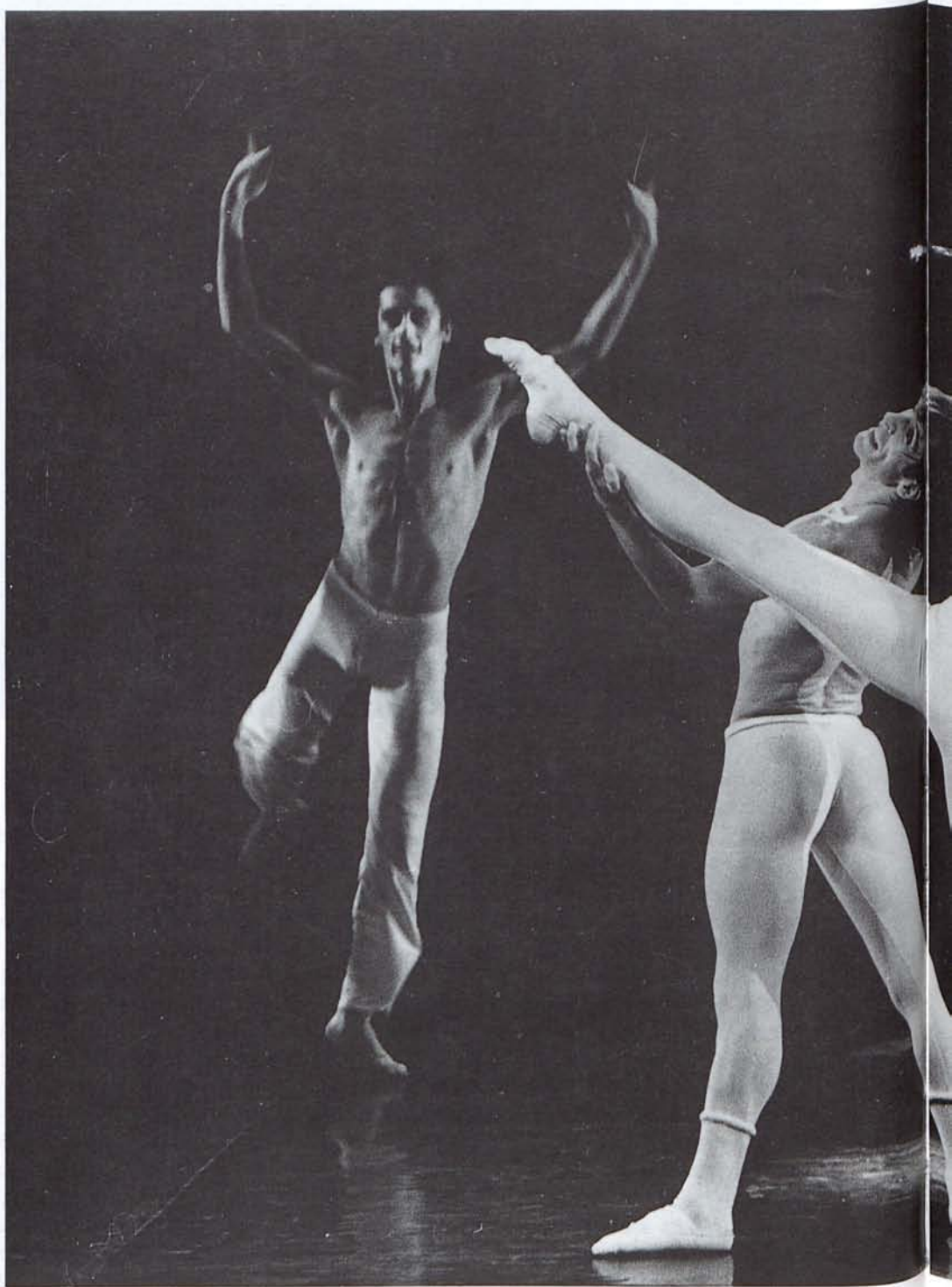
Desde 1983, año de su creación, es Intendente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, puesto que sigue desempeñando en la actualidad. En su archivo conserva reportajes de todas las obras programadas en la Sala Olimpia, sede del Centro. Merecen destacarse, la serie dedicada a los dos espectáculos de «La Fura dels Baus», y las de la obra «Geografía» de Alvaro del Amo, y «Negro Seco» de Marisa Ares.

En estos mismos años fotografía los estrenos de los otros teatros madrileños. Del Teatro Español conserva negativos de los montajes: «Flor de Otoño» dirigida por An-

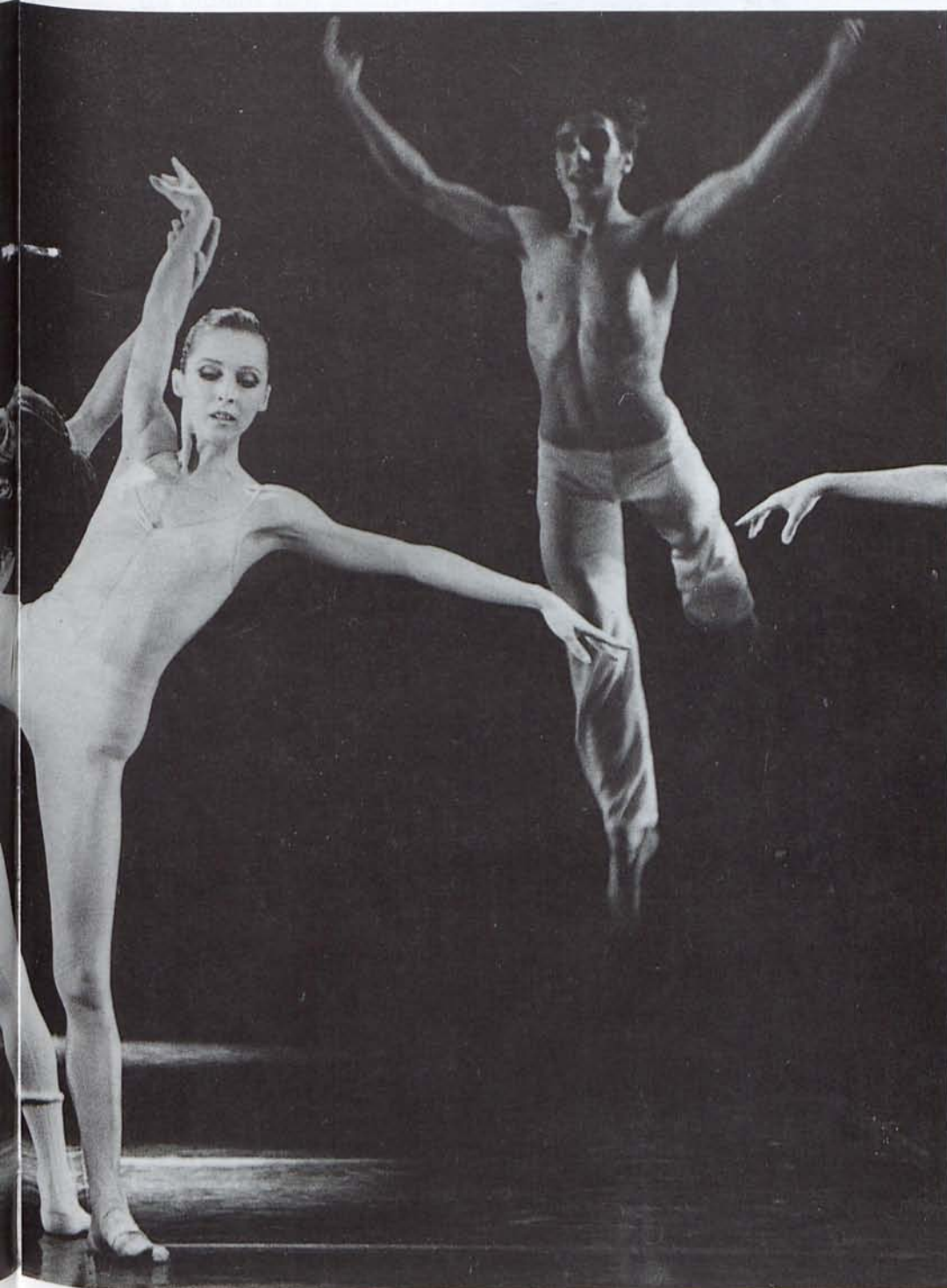
tonio Díaz Zamora, estrenada en diciembre del 82; «Absalón» de Calderón dirigida por José Luis Gómez, estrenada en diciembre del 83; «La casa de Bernarda Alba», dirigida por José Carlos Plaza; «El concierto de San Ovidio» y «El castigo sin venganza» dirigidas por Miguel Narros. Del Teatro María Guerrero, los montajes entre otros de «Coronada y el toro» de Francisco Nieva, estrenada en abril del 82; «La hija del aire», de Calderón, dirigida por Lluís Pasqual; «Eloisa está debajo de un almendro», de Jardiel Poncela y «Luces de bohemia», de Valle Inclán, dirigidas por José Carlos Plaza. Del Teatro de la Zarzuela, aparte de las dos temporadas de ópera, «Gloria y peluca» de Barbieri, dirigida por José Luis Alonso; «La Gran Vía» de Chueca y Valverde, dirigida por Adolfo Marsillach. Del Reina Victoria, «Las amargas lágrimas de Petra von Kant» de R. N. Fassbinder, estrenada en septiembre del 85. Destaco de estos años dos extraordinarios reportajes: uno realizado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y otro en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial, «Una jornada particular» de Ettore Scola, dirigida por José Carlos Plaza, y «La taberna fantástica» de Alfonso Sastre, dirigida por Gerardo Malla.

Es sorprendente el número de reportajes, más de un millar en total, el número de títulos y de actores que llenaron la escena española de los años 70 y 80 fotografiados por la cámara de Manuel Martínez. De la enorme calidad de los mismos sirvan de pequeño ejemplo, las reproducciones que acompañan.

Aparte de su actividad como reportero de montajes teatrales, ha participado en numerosas exposiciones, aportando sus fotografías de archivo, o realizando fotos para formar parte del material expositivo. Son innumerables y destaco en-



Ballet de Víctor Ullate (1981).



tre ellas: «El espacio teatral» inaugurada en el Círculo de Bellas Artes; «El Teatro» coordinada por Mario Antolín y montada en el Palacio de Congresos y Exposiciones en noviembre de 1970; la exposición de carteles en conmemoración del «Día Mundial del Teatro», en el Teatro Español de Madrid en abril de 1971; la «Exposición Internacional sobre Don Juan» inaugurada en el Palacio de Congresos y Exposiciones en noviembre de 1971; la de «Escenografía de Wilfried Minks», en el Palacio de Congresos en octubre de 1971; la de «Bocetos de Teatro de Vitín Cortezo», inaugurada en el Teatro María Guerrero en abril de 1978; la de «Bocetos de Teatro de Redondela», inaugurada en noviembre del 78; «El tiempo de Miguel Mihura», montada en el Teatro María Guerrero, en abril de 1973; una monográfica sobre el teatro de «Fernando Arrabal», inaugurada el 28 de abril de 1983 en el Teatro María Guerrero; «Calderón y su época», organizada por el Ayuntamiento de Madrid, para Los Veranos de la Villa, y «Valle Inclán y su tiempo», coordinada por Juan Antonio Hormigón, inaugurada en el Círculo de Bellas Artes en abril de 1986.

La fotografía tiene dos valores que difícilmente se dan unidos, el artístico y el documental. En la colección de fotografía de teatro realizadas por Manuel Martínez, podría pensarse, por el rigor de sus reportajes y por la excelente aportación a la historia reciente de nuestro teatro, que primase el segundo. Pero la realidad es que en casi todas se produce una simbiosis de ambos.

Leamos el teatro madrileño de veinte años por las imágenes, por las más de mil imágenes realizadas por este gran fotógrafo, lectura más rica y más sugerente y extraordinariamente más aleccionadora.



LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Por
Prudencio MATEOS PEREZ

SIN perjuicio de otros momentos estelares en la historia del arte de nuestro país, estamos asistiendo en las últimas décadas a una cada vez mayor demanda y sensibilidad por el Arte y sus creaciones, y consiguientemente a que el respeto, defensa y conservación de nuestro patrimonio artístico y la búsqueda de nuevas fronteras en el arte no sean declaraciones huecas o casos aislados, sino realidades sociales y nuevos caminos. No podía ser otra la respuesta de un país ciertamente viejo, pero generoso en la concepción de grandes figuras y «revoluciones artísticas», y con una de las herencias artístico-culturales más importantes de la humanidad, a pesar de tantos desastres y sinsabores culturales, cuando no de olvidos históricos como el que aquí vamos a relatar con el fin de dar nueva vida a la entidad artística quizá más importante de la primera mitad del siglo XX, la *Sociedad Española de Amigos del Arte*, sita hasta su desaparición en los bajos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Dentro de esta corriente de acercamiento o socialización de las Bellas Artes en amplios sectores sociales se inscribe la proliferación de galerías, exposiciones y otras manifestaciones (premios, becas, convocatorias de concursos,...) hasta en pueblos pequeños de nuestro territorio nacional, los numerosos libros de arte que día a día salen al mercado o el interés de los medios de comunicación social que ha acarreado el que en estos últimos años proliferen las publicaciones especializadas única y exclusivamente en esta manifestación humana, por no mencionar la constante intercomunicación existente en la actualidad entre nuestros artistas nacionales y la obra y las tendencias de los artistas extranjeros y viceversa.

Además de estos indicadores ciertamente generales, una «fiebre saludable» por constituir fundaciones culturales o artísticas recorre con frecuencia los despachos de las grandes empresas y de las administraciones públicas, o la mente de los mismos artistas, cuyos desve-

Los últimos y ya veteranos socios de esta institución, la propia administración pública, los descendientes de aquellos nombres que dieron vida a la *Sociedad*... y cuantas instituciones o personas estén interesadas en el arte español y su conservación tienen la palabra. El reto ahí le tenemos. Trabajo, ilusión y estímulo creo que no faltarían para un nuevo caminar, quizás tan sólo el esfuerzo de un primer empuje y sobre todo un patronazgo económico al que muy bien podría concurrir alguna entidad financiera nacional o una gran empresa en la que el Arte, con mayúscula, no ocupe un lugar destacado dentro de sus actividades.

Orígenes e historia de la Sociedad de Amigos del Arte

La *Sociedad de Amigos del Arte* nació a comienzos del siglo XX en el seno de la alta burguesía y la aris-



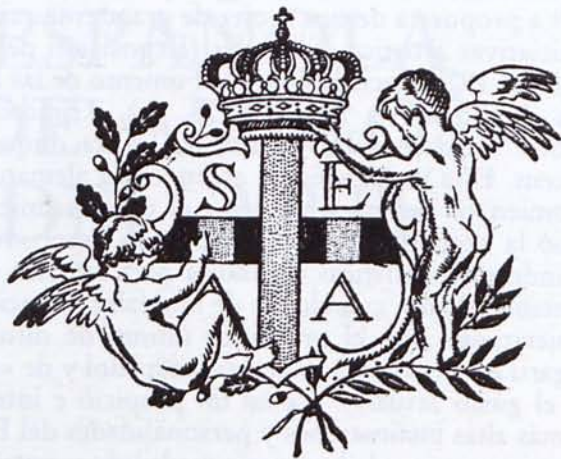
los a veces heroicos por conservar su obra y donarla a una localidad cualquiera tropiezan con la incompreensión y la falta de ayuda de los grupos privados o públicos.

En esta *carrera* por crear nuevas fundaciones, nos conviene a todos que de vez en cuando miremos nuestro pasado más inmediato para no cometer el error de ignorar a una entidad artística, que a lo largo de sus sesenta años de existencia (1909-69) ejerció una admirable labor en defensa del patrimonio y de las industrias artísticas españolas: la *Sociedad de Amigos del Arte*. El momento de su resurrección, de una nueva vida, quizás sea el presente, y con este propósito hemos escrito este artículo-llamamiento que complementario a otras iniciativas que se están desarrollando, tal vez permita iniciar una nueva andadura a la S.E.A.A. en consonancia con los nuevos tiempos de popularización del arte, de acercamiento del arte nacional al pueblo español.

trocracia madrileña y española con inquietudes e intereses artísticos y culturales. Y más concretamente en 1909 a propuesta de una mujer de grandes inquietudes e iniciativas artístico-culturales (Exposición del Traje Regional 1925, Sociedad para el Fomento de las Industrias Artísticas en Ronda 1918, ...), Trinidad Von Scholtz Hermensdorff de Iturbe, futura duquesa de Parcent. Esta malagueña de ascendencia alemana tuvo a comienzos del presente siglo el convencimiento, y sintió la necesidad de que era preciso hacer «revivir» las industrias artísticas españolas para sacarlas del lamentable olvido, cuando no de una falsa imitación extranjerizante, con el propósito último de difundir y vulgarizar el rico pasado artístico español y de «encauzar el gusto actual». Y a tal fin propició e interesó a las más altas instituciones y personalidades del Estado, a la aristocracia y la burguesía madrileña y española, y a algunos artistas y estudiosos del arte en la formación



S.A.R. la Infanta Isabel de Borbón.



Anagrama de la Sociedad de Amigos del Arte.

de una entidad de carácter privado o seudoprivado que sería bautizada por el polígrafo español Menéndez y Pelayo con el nombre de *Sociedad Española de Amigos del Arte*.

La *Sociedad de Amigos del Arte* por lo menos en sus comienzos estuvo constituida por un conjunto de socios —honorarios, protectores y suscriptores— que abonaban sus cuotas correspondientes y unos órganos de dirección formados por una Junta de Patronato presidida hasta 1931 por un miembro de la Familia Real; una Junta Ejecutiva encargada de la administración de la *Sociedad* (y que entre otras actividades tenía la de organizar las admirables exposiciones anuales de arte retrospectivo...), y una Presidencia de Honor, detentada hasta 1931 por el Rey Alfonso XIII, lo que demuestra, en primer lugar, el acierto de sus promotores de colocarla bajo el amparo moral e incluso material de la Corona, y en segundo término, el inequívoco compromiso monárquico de la *Sociedad*. Una fidelidad también refrendada por la presencia al frente de la Junta de Patronato de la Infanta Isabel de Borbón —conocida popularmente por La Chata—, quien dispensaría a la S.E.A.A. desde su creación su mecenazgo y apoyo moral, no sólo cediendo para las exposiciones de la S.E.A.A. piezas de su colección particular o realizando delicadas gestiones ante las instituciones del Estado para que cediesen temporalmente objetos de arte, sino también presidiendo en su palacio de la madrileña calle de Quintana las Asambleas Generales y Juntas de Patronato celebradas, desde la primera, constituida el 15 de junio de 1909, hasta 1931, en que, como es conocido, tuvo que exiliarse al igual que el resto de la Familia Real.

A este apoyo moral-económico dispensado por el Rey y otros miembros de la Familia Real los promotores de la entidad supieron añadir desde el primer momento el apoyo material de otras instituciones del Estado; ya fuese a través de figuras o personalidades políticas como Eduardo Dato (Presidente de la Junta Ejecutiva hasta 1921) o desde el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuyo titular Santiago Alba Bonifaz, durante su mandato no sólo concedería subvenciones (1913) a la entidad, sino que también cedería para su sede, mediante R.O. del 6-12-12, una parte de los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos. Con estos apoyos o cimientos por parte de la Corona, de las más altas instituciones y personalidades del Estado, de la alta burguesía y aristocracia española y madrileña y de otros sectores intelectuales y artísticos, fácilmente se comprenderá que este primer período de la S.E.A.A. (1909-31) fuera por sus iniciativas, exposiciones, publicaciones y otras actividades la época más prestigiosa y dorada de la S.E.A.A.

La proclamación en España de la II República tuvo su inmediato eco en la vida de la entidad por el inequívoco compromiso monárquico de la mayor parte de los socios y de la institución. Tensiones entre los socios sobre la continuidad o disolución de la *Sociedad* la suspensión de la siempre esperada exposición anual

(1931), cambios en los órganos de gobierno fueron algunas de las alteraciones de estos primeros momentos de incertidumbre o transición. No obstante, los desvelos e intereses artísticos de los socios y de la entidad prevalecieron por encima de las confrontaciones políticas y la S.E.A.A. continuó su brillante trabajo durante la etapa republicana hasta el estallido de la guerra civil. Eso sí con ciertos cambios en la cabecera y la línea de la revista «Arte Español-Revista Española de Arte»; con una quizás mayor presencia de la administración republicana en las actividades y vida de la *Sociedad* y con una proyección más internacional de la entidad expresada entre otras acciones por su trabajo en las exposiciones bibliográficas españolas de Buenos Aires (1933) y de Estocolmo (1935). Lo efímero de este segundo período (1931-36) no fue obstáculo para que la *Sociedad* organizase elogiadas exposiciones y desarrollase importantes iniciativas artísticas.

Durante la guerra civil española las actividades de la S.E.A.A. quedaron paralizadas: incautación de sus locales, pérdida y dispersión de sus archivos y publicaciones, disgregación de sus miembros y muerte de algunos de sus socios fueron algunas de las consecuencias que tuvo para la *Sociedad* nuestra trágica guerra, si bien parece ser que durante la misma algunos de sus miembros desarrollaron actividades artísticas en el Museo de San Telmo de San Sebastián (1).

Una vez finalizada la guerra y devueltos sus locales, la *Sociedad* dará comienzo a las actividades del tercer y último período de su historia, y, a mi entender, el menos brillante. Este tercer período se caracterizaría por una lenta agonía y crisis, expresada no ya en la década de los años 60, en que reinaría el caos más absoluto en la periodicidad de la revista, en las publicaciones y en la organización de exposiciones, sino en la misma década de los años 40, y más concretamente a partir de 1942 con la edición de números de la revista dobles o cuatrimestrales o en la publicación de catálogos de exposiciones como la de 1943 sobre cordobanes y guadamecés que se publicaría en 1955 y otras irregularidades. La no adaptación de la *Sociedad* a los nuevos tiempos y ámbitos artísticos, quizás su imposibilidad de poder competir con otras instituciones artísticas como el Patrimonio Nacional y otras entidades, tan afines en múltiples objetivos a los propósitos de los *Amigos del Arte*; la presencia cada vez en mayor medida del Estado en sus actividades, como lo demuestran las exposiciones de *Arte flamenco en las colecciones privadas españolas* o la de *La caza en el arte retrospectivo*, y la muerte en la década de los años 40, 50 y 60 de figuras pioneras de la *Sociedad* como el Duque de Alba, el Marqués de Lema, el Conde de Casal o el Marqués de Moret, fueron posiblemente algunas de las circunstancias que influyeron junto a otras que más adelante mencionaremos en la lenta marginación o automarginación de la S.E.A.A. y en su posterior muerte en el año 1969.

La relación de los cientos y cientos de socios, colaboradores y de personas o instituciones que infundieron vida a la *Sociedad* sería ciertamente interminable,

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE



TOMO I

1912-1913

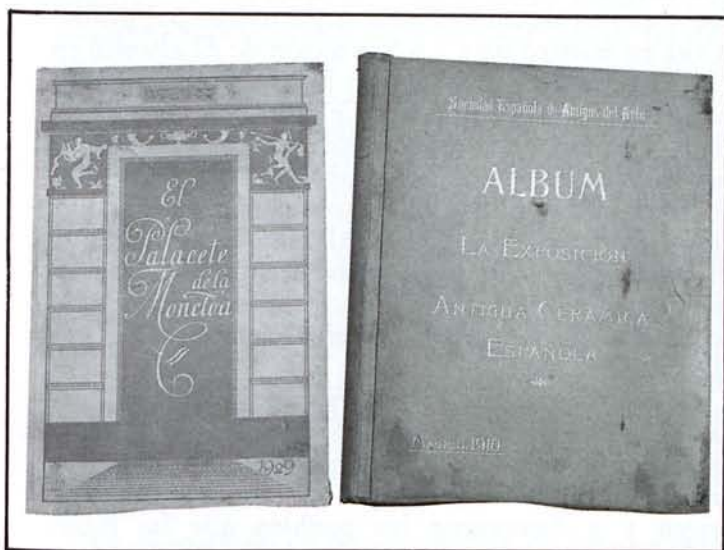


Anagrama de la Sociedad de Amigos del Arte.

y quizás nos obligaría a elaborar un pequeño listín telefónico al cual obviamente renunciábamos. Espero y deseo que las obligadas omisiones de las muchas personas que trabajaron por los *Amigos del Arte* sepa disculparlas el lector con generosidad y comprensión. Entre otros miembros sobresalientes de la misma merecen destacarse el XVII Duque de Alba, Eduardo Dato, Alberto Aguilera, Trinidad Von Scholtz Hermensdorff, Conde de Casal, Juan de la Cierva, Marqués de Valdeiglesias, Félix Boix y Merino, Barón de la Vega de Hoz, Marqués de Comillas, Conde de Romanones, Marqués de la Torre, Marqués de Montesa, J. Ezquerro del Bayo, Marqués de Urquijo, Conde de Polentinos, Marqués de Moret, Conde de Cediño, Marqués de Lema, Francisco Hueso Rolland, Francisco de la Iglesia, Julio F. Guillén, Marqués de Viana, Dalmiro de la Válgoma y Díaz de Valera, Conde de las Almenas, Marqués de Saltillo, Marqués de Lozoya, Bartolomé March, Pablo Garnica, Duque de Montellano, Marqués de Bolarque, Marqués de Isasi, Marqués de Huétor de Santillán, Duque de Medinaceli, y otros muchos. Junto a estos nombres perteneciente, en su mayoría a estamentos sociales nobles, la *Sociedad* supo atraer desde su creación, a su trabajo, actividades y publicaciones a figuras destacadas del estudio y la crítica del arte, de la investigación histórica y arqueológica más importantes del siglo XX y a reconocidos artistas: Elías Tormo, José Ramón Mérida, José M.^a Sert, Luis Cabello Lapiedra, Aureliano Beruete y Moret, José Moreno Carbonero, Vicente Lampérez y Romea, Juan Pérez de Guzmán, Luis Bellido, Félix Boix, Mariano Benlliure, Manuel Benedito, Ricardo del Arco, Pedro Miguel de Artiñano, Antonio Marichalar, J. Ezquerro del Bayo, Miguel de Velasco, Julio Cavestany, José Garnelo y Alda, Enrique Lafuente Ferrari, A. Méndez Casal, Francisco Tettamancy, Angel Vegue y Goldoni, Sánchez Cantón, Antonio Marichalar, María Luisa Caturla, August L. Mayer, Luis de Errazu, Luis García de Valdeavellano, Xavier de Salas, Conde de Casal, Luis Pérez Bueno, Bernardino de Pantorba, Cecilio Barberán, Gelasio Oña Iribarren, José Francés, Marqués de Lozoya, José Ferrandis, Eugenio D'Ors, Diego Angulo, Fernando Chueca Goitia, Marqués de Saltillo, A. Rodríguez Moñino, J. Antonio Gaya Nuño, José Morales Díaz, Matías Díaz-Padrón, Enrique Pardo Canalís, y un extensísimo etcétera. Los nombres de estas dos relaciones quizá induzcan al lector a considerar a la *Sociedad* como una institución formada exclusivamente por miembros de estamentos nobles, una especie de club elitista en el que sólo podían participar o ingresar personas de la burguesía, de la aristocracia o los artistas e intelectuales. Esta aseveración es, en parte, cierta, pues el abono de la cuota de socio —al menos hasta los años 40— no estaba al alcance de bolsillos modestos. No obstante a la *Sociedad* podía pertenecer cualquier persona interesada en el arte español que abonase su cuota correspondiente y cumpliera con sus estatutos.

Fines y actividades de la Sociedad

El campo de acción de la *Sociedad* lo establece con claridad el artículo 1.º de sus estatutos: «La S.E.A.A. tiene por objeto propagar y vulgarizar la estimación del arte en España y auxiliar la acción del Estado, así en la conservación y conveniente restauración de los monumentos antiguos, como en la adquisición de obras de importancia artística, histórica, o bibliográfica» (2). Para la consecución de estos objetivos, la entidad desarrollaría múltiples actividades —que con posterioridad han resultado modélicas e imitadas por otras entidades— entre las que destacan la organización de unas magníficas exposiciones periódicas de arte, dedicadas casi todas ellas a divulgar pasadas manifestaciones artísticas nacionales, y a reivindicar y resucitar las antiguas industrias artísticas de España, y en segundo lugar, la publicación de unos catálogos ilustrados y de la revista *Arte Español-Revista Española de Arte* que hicieron, hacen y harán las delicias de todo apasionado por el arte español. Además de estas dos acciones principales la S.E.A.A. en su trabajo y entrega por la divulgación y conservación del arte español llevaría a cabo otras iniciativas entre las que cabe subrayar: los apoyos económicos dispensados a las excavaciones arqueológicas del cementerio fenicio de Cádiz (1912), la restauración del toledano castillo de San Servando, su participación en el concurso de arquitectura sobre la *Casa Española* celebrado en 1911 o la contribución económica que aportaría en diversas ocasiones para impedir que algún objeto artístico nacional saliese de nuestro país... La organización de conferencias —charlas de arte y otros actos públicos en sus locales, simultáneas en ocasiones a sus exposiciones anuales; la organización de una biblioteca especializada en Bellas Artes para uso y disfrute de sus consocios, la conversión de sus locales en una *suerte* de galería de arte sobre todo en los años 60 o su cesión a otras entidades para que celebrasen exposiciones como la del diario «Heraldo de Madrid» (1926); la promoción entre sus socios de unos carnets con los que se facilitaba la entrada en algunos museos madrileños o la organización de excursiones culturales a castillos y monumentos artísticos, fueron otras de las actividades menores de la *Sociedad*. La decoración y el ajardinamiento del Palacete de la Moncloa antes de la guerra civil gracias a los objetos donados por los miembros de la *Sociedad* sería otra de las iniciativas más encomiables de su historia, en la que se puso de manifiesto la unión y el amor que por Madrid sentiría siempre, y que la llevaría en diversas ocasiones a luchar a través de las páginas de su revista o mediante otras acciones contra la especulación urbanística que ya por entonces acosaba al Madrid añejo: restauración de la Puerta de Hierro, defensa de la ermita de San Antonio de La Florida, oposición al derribo del antiguo Hospicio de San Fernando y singularmente de la portada de Ribera, punto de partida de la exposición *El Antiguo Madrid* (1926), y germen a su vez del actual Museo Municipal madrileño; o, en



el campo internacional, su ya conocido prestigio la harían participar en las exposiciones del libro español celebradas en Buenos Aires (1933) y en Estocolmo (1935).

Las exposiciones anuales

La organización de exposiciones anuales fue desde el primer momento, uno de los objetivos más perseguidos y mimados por los miembros de la Sociedad. El acierto de éstas radicaba no sólo en la posibilidad de poder contemplar verdaderas obras de arte de grandes maestros generalmente ocultas en las colecciones privadas, sino también por su utilidad para la realización de estudios-catálogos y para que los profesionales artistas-artesanos e incluso el Estado obtuviesen enseñanzas, aprendizajes de las obras expuestas, tal y como nos expresaría Vicente Lampérez y Romea: «No pensó nunca en limitar su finalidad a un vanidoso inventario de riquezas históricas o a la pura delectación artística de los visitantes. Muy por el contrario entendió que el principal objeto de tales exhibiciones había de ser la enseñanza de nuestros artistas. Implican pues estas fiestas el deseo eminentemente patriótico de una reacción nacionalista en las orientaciones de las artes españolas» (3).

La mayor parte de estas exposiciones-fiestas anuales —no confundir con las exposiciones de galería o menores— se celebraron en los locales que la *Sociedad* tuvo en la Biblioteca Nacional (actual sala Ramón Carrande) a partir de 1915, aunque a veces su amplitud la obligaba a invadir los salones del contiguo Museo de Arte Moderno o a trasladarse a otro emplazamiento, como ocurrió con la macro-exposición de *El Antiguo Madrid*, que se celebró en el actual Museo Municipal de Madrid.

La dinámica de las exposiciones anuales consistía básicamente en que, una vez acordado por los órganos de gobierno de la *Sociedad* el tema artístico, se nombraba una comisión organizadora encargada de velar por la organización y el correcto funcionamiento de la misma. La captación de los objetos necesarios e imprescindibles para el buen fin de la muestra constituía uno de los obstáculos más difíciles de sortear por la comisión, ya que al proceder las piezas requeridas en gran parte de las colecciones privadas de los socios de la entidad, a veces se debían conjugar los recelos o reservas de los expositores por el orden, disposición o seguridad de las piezas expuestas; que también podían proceder de personas o instituciones que sin ser socios de la entidad poseyesen alguna pieza artística singular o de la colaboración dispensada por el propio Estado a través de la Corona, de la administración republicana o de otras instituciones públicas o privadas como la Biblioteca Nacional, Monasterio de El Escorial, Archivo de Simancas, obispados...

Según las investigaciones realizadas, tomando como base la revista de la *Sociedad* y los catálogos-ilustrados

y guías consultados en la Biblioteca Nacional, el número de exposiciones anuales —reitero de nuevo que no se confundan con las de galería o menores— se eleva a unas cuarenta, que el lector encontrará en su mayoría debidamente datadas y localizadas en el lugar de su exhibición en un cuadro adjunto a este artículo. Estas exposiciones-fiestas anuales, según la clasificación realizada por el presidente de la Junta Ejecutiva, Conde de Casal, con motivo del discurso de entrega a la institución de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1946), y que podemos ampliar a las muestras celebradas con posterioridad a la fecha de 1948, se clasifican en: «De las veintiocho celebradas hasta la fecha, sin contar con la correspondiente a la anualidad actual sobre *El Teatro en España*, once pertenecen a lo que podríamos llamar vindicación de nuestras antiguas industrias artísticas y catorce a divulgar pretéritas manifestaciones de las Bellas Artes Españolas, pudiendo clasificarse de mixtas las cuatro restantes» (4).

En una selección quizá un tanto *sui-generis* de las más sobresalientes exposiciones organizadas por la *Sociedad*, debemos incluir las siguientes:

La primera exposición, consagrada a la *Antigua cerámica española*, se celebró en la primavera de 1910 en un anexo del Palacio de Liria, donde se logró reunir y exhibir, entre otras piezas sobresalientes, cerámicas hispano-árabes y porcelanas y lozas de manufacturas nacionales, un tanto olvidadas en aquel entonces, como ocurría con las del Buen Retiro y Alcora.

Con la exposición de 1915, dedicada a *Lencería y encajes españoles*, la *Sociedad* inauguró sus locales de la Biblioteca Nacional como centro de sus exposiciones. Esta muestra, en la que se lograron reunir piezas españolas de los siglos XVI al XIX, fue valorada así por el Conde de las Almenas: «Se ha conseguido demostrar que muchos encajes clasificados de extranjeros en colecciones particulares son, evidentemente, españoles, se ha logrado realzar la belleza del *punto España*, olvidado y discutido; se ha reconstruido nuestro haber artístico y se ha ayudado a la renovación de una industria en la que hoy se advierte cierto provechoso resurgimiento» (5).

La exposición de 1916, dedicada a *La miniatura-retrato en España* fue, en palabras de Joaquín Ezquerra del Bayo, «el primer paso en el conocimiento de una especialidad, cuya producción en España era casi ignorada no sólo fuera de ella, sino dentro...» (6), por lo que, además de contribuir al descubrimiento de esta técnica artística, que en pasadas centurias sustituía a las modernas fotografías, facilitó dar a conocer a buen número de artistas de este arte considerado menor. Entre otras obras expuestas se pudieron ver miniaturas del siglo XVIII de Francisco Menéndez, Luis Paret, Carnicero, Delgado Meneses, Cruz y Ríos..., y de maestros del siglo XIX como Cástor González Velázquez, Rivero, Antonio Ferrán, Nicolás García, Tomás Díez Valdés, Tomasich, etc.

En el capítulo de divulgación y vulgarización de industrias artísticas nacionales desconocidas, «curiosas»

o, al menos, «raras» para el gran público, cabe subrayar, entre otras, las exposiciones de *Hierros antiguos españoles* (1919), *El abanico en España* (1920), *Alfombras antiguas españolas* (1933), *Arte prehistórico español...*, que en algunos casos se organizaban por primera vez en nuestro país. La exposición de *El abanico en España* permitió a sus visitantes hacer un recorrido por las diferentes épocas y estilos de estos objetos quebradizos y sutiles de la indumentaria femenina y propiciar la investigación de su historia, técnicas, usos y fabricación. O, en el caso de la exposición *Alfombras antiguas españolas*, en la que se exhibieron ejemplares de alfombras nacionales comprendidas entre la Edad Media y el siglo XIX realizadas exclusivamente con nudo hecho a mano y excepcionalmente ejemplares de técnicas mecánicas.

La exposición *Arte prehistórico español* (1921), organizada por eminentes arqueólogos «en homenaje a los sabios investigadores españoles que no sólo descubrieron estas pinturas, sino que acertaron a expresar su origen y a determinar los pueblos que las hicieron...» (7), supo reunir interesantes reproducciones pictóricas de cuantas cavernas decoradas eran conocidas en aquel entonces, así como planos y mapas de las cavernas, fotografías, motivos iconográficos, utensilios y obras manuales de los pueblos que las habitaron. Para Eduardo Hernández Pacheco, esta exposición «tiene la excepcional importancia de ser la primera de su clase que se celebra en el mundo» (8), a lo que añadiríamos, por nuestra parte, que, una vez clausurada la exposición, sus promotores donaron algunas de las piezas al Museo Arqueológico Nacional.

El mundo de los libros y de sus artísticas envolturas y compañeros: tipografía, ilustraciones..., también tuvo un tratamiento singular en las exposiciones de la *Sociedad*, que se iniciaría con la muestra *Códices miniados españoles*, celebrada en el año 1924. La exposición de este tema, escasamente tratado con anterioridad, a pesar de los notables y numerosos ejemplares de códices españoles existentes en la Biblioteca Nacional, en El Escorial o en otros centros nacionales, motivaría con posterioridad la publicación de un catálogo muy cuidado, que incluyó un estudio detenido de Domínguez Bordona. Para Pedro Miguel de Artiñano «la exposición fue considerada de un interés extraordinario porque determina los orígenes hasta hoy desconocidos del arte de la pintura y de la decoración en el suelo patrio», así como «porque el estudio de estos códices era el prólogo del libro español» (9). Esta muestra referida a nuestros primeros libros tendría su continuidad en la exposición bibliográfica dedicada en 1934 al siempre admirable arte de la encuadernación a mano o artística con el título de *Encuadernaciones españolas*. Comprendía esta exposición notables ejemplares de encuadernaciones españolas de los siglos XIII al XIX procedentes en su mayoría de la Biblioteca Nacional, Archivo de la Corona de Aragón, Biblioteca de El Escorial y Academias, así como de bibliotecas particulares. Esta exposición sirvió de ocasión para que «propios y extraños apreciaran el alto grado a que llegó la encua-

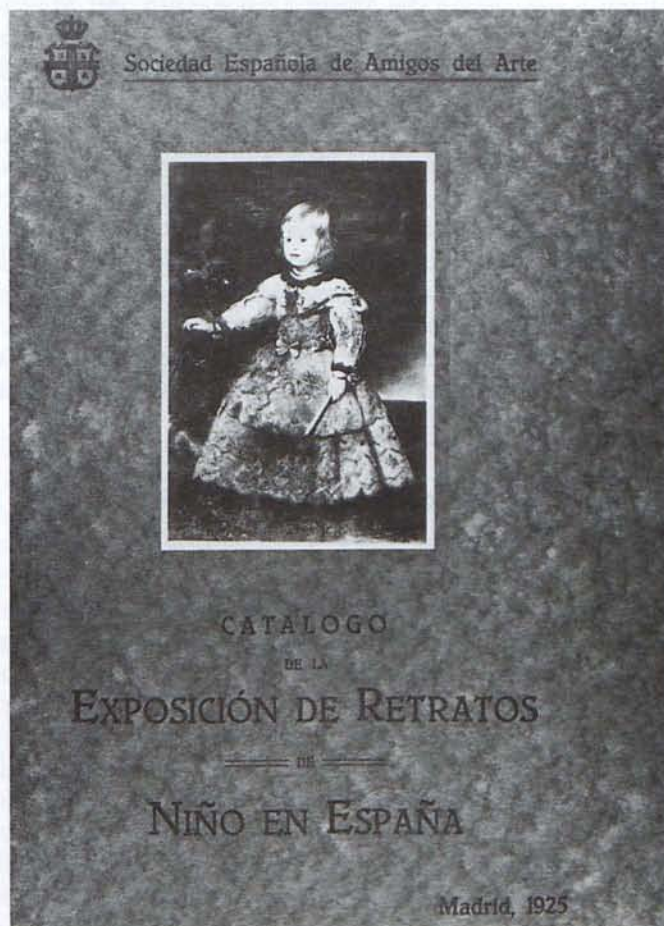
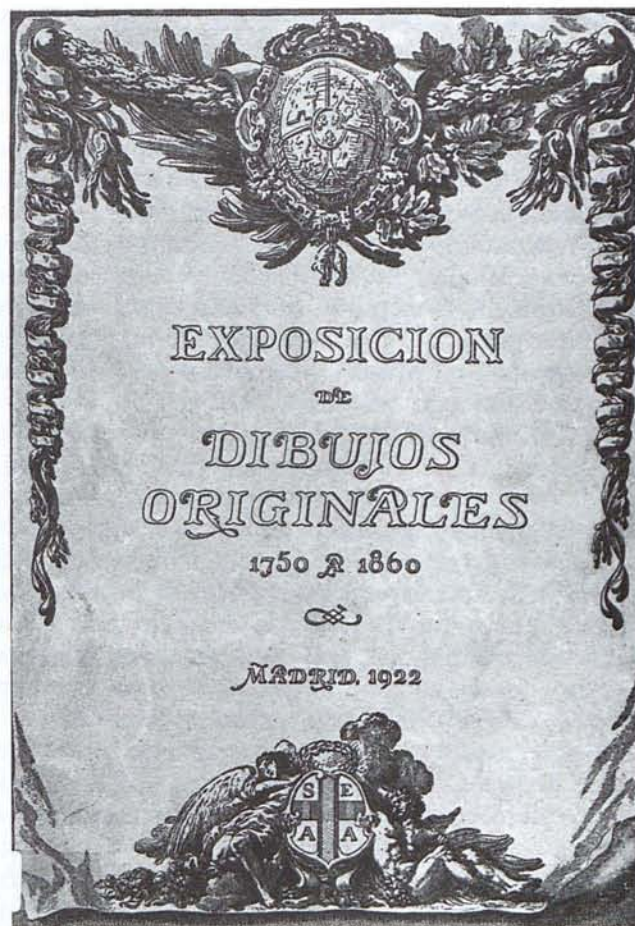
dernación en España: muy especialmente esos países extranjeros que vienen estudiando este arte en general y que tenían un completo desconocimiento de cuanto se había producido en España, serán los primeros sorprendidos» (10). Se expusieron un total de unas 100 encuadernaciones de cada siglo en cada una de las diferentes salas que componían la exposición, así como papeles de guardas, hierros, gofrados, ruedas, planchas de estampación y un pequeño taller de encuadernación.

Al tratamiento y trabajo de los cueros o pieles estuvo consagrada la primera exposición anual organizada por la S.E.A.A. tras la guerra civil con el título tan español de *Cordobanes y guadamecés* (1943). El propósito de esta muestra, formada fundamentalmente por guardamecés o cueros dorados y pintados y, en menor medida, por cordobanes, no fue otro que la urgencia de «dar a conocer los cueros artísticos, pues a causa de su fragilidad han ido perdiéndose la mayor parte y cada vez son menos los ejemplares que quedan [como] asimismo convenía hacer un estudio sobre ellos...» (11).

En el apartado de popularización de pasadas manifestaciones artísticas de nuestras Bellas Artes, la figura de una de las grandes personalidades del arte español, Francisco de Goya, merecería la atención de varias exposiciones anuales. La primera con motivo de la exposición celebrada en la primavera de 1812 sobre *Pintura española de la primera mitad del siglo XIX*, que contribuiría en buena parte a que el público español conociese la pintura española de 1800 a 1850, desconocida hasta entonces —si exceptuamos a Francisco de Goya— con la exhibición de pinturas de Agustín Esteve, Leonardo Alenza, Vicente López, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, Zacarías González Velázquez, Jenaro Pérez Villaamil, Eugenio Lucas y otros, así como del mismo Goya en una sala exclusiva.

El gran revolucionario de Fuendetodos sería también el protagonista exclusivo de la exposición de 1928, *Los grabados de Goya*. Esta exposición, organizada por la Sociedad como contribución al homenaje nacional tributado a Goya en el primer centenario de su muerte y complementaria de las exposiciones organizadas por el Museo del Prado y la Academia de Bellas Artes de San Fernando, logró reunir grabados, litografías, aguafuertes y estampas originales procedentes de colecciones privadas y públicas, reproducciones de ejemplares únicos pertenecientes a colecciones extranjeras y que no fueron cedidos para la exposición, así como las 80 estampas de *Los Caprichos* en la primera edición de 1799 o las 80 láminas de *Los Desastres de la Guerra*...

Continuadora también de esta dedicación a Francisco de Goya por parte de la Sociedad sería la exposición de 1932, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, exposición de contraste, de comparación, que mostró obras de pintores antecesores de Goya con pinturas de Ramón Bayeu, Antonio Carnicero, José del Castillo..., obras de contemporáneos de Goya o primerizas del mismo, o de continuadores que con más o menos acierto asimilaron cualidades de la



obra goyesca, como Alenza, Lucas, Lameyer, Ribelles, Pérez Rubio, Lizcano. Para Antonio Méndez Casal, autor de la reseña periodística de la exposición, «En la exposición celebrada ha podido observarse la ruta que Goya imprimió al arte español, híbrido, desorientado, especie de turbio remolino formado por supervivencias decadentistas de la pintura de los Austrias, influencias francesas no sentidas, neoclasicismos traídos por Mengs —difícilmente asimilables en nuestro ambiente—, fórmulas manieristas italianas, una leve variedad inconexa que solicitaba la atención de unas huestes de pintores sin jefe, huestes que habían perdido el camino que Goya logra encontrar» (12).

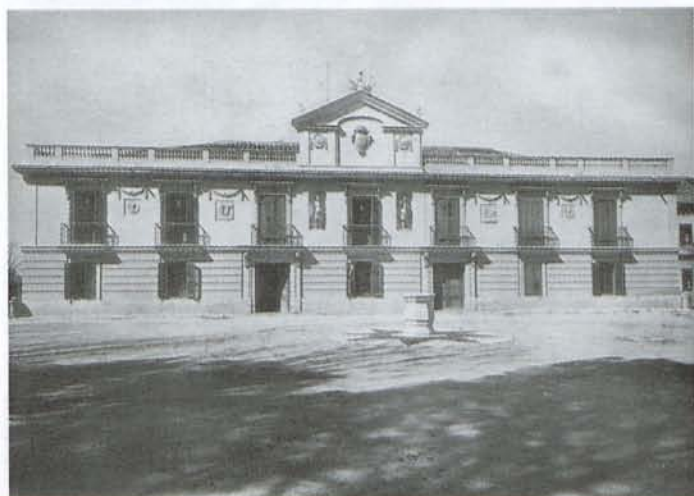
Por último, cerremos esta breve y concisa relación de algunas de las sobresalientes exposiciones anuales con la muestra más importante de las organizadas por la *Sociedad*, la exposición de *El Antiguo Madrid* (1926), promotora de la creación del actual Museo Municipal de Madrid. Esta exposición, celebrada en los edificios no derribados del Hospicio de San Fernando —actual Museo Municipal—, logró reunir en ocho grandes secciones y un apéndice todo tipo de objetos —y no sólo de Bellas Artes o industrias artísticas madrileñas— referidos a la historia, usos y costumbres... de Madrid desde los tiempos más remotos hasta la Restauración. Planos de Madrid, residencias reales madrileñas, vida social y política, el culto en Madrid y sus patronos; los paseos madrileños, casas de recreo, jardines, aguas y fuentes, fiestas y romerías de carácter popular..., fueron algunas de las secciones que conformaron esta admirable exposición del Madrid del pasado, del Madrid que fue. Para Félix Boix, presidente de la Comisión organizadora, el fin de la muestra era «realizar el doble propósito de salvar del olvido y posible desaparición los testimonios históricos y artísticos que aún quedan de la antigua existencia madrileña y llamar la atención del público sobre el gran interés que ofrecen, promoviendo la creación de un verdadero Museo de Madrid, que bajo los auspicios de su Ayuntamiento realice de un modo continuo y permanente los fines que la exposición inicia» (13), y así lo entendió el mismo Félix Boix al donar con posterioridad al Ayuntamiento madrileño su colección de dibujos, grabados y litografías.

Las publicaciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte

La edición de libros y de la revista *Arte Español-Revista Española de Arte* fue, sin duda alguna, otra de las facetas principales de esta entidad en sus sesenta años de existencia y quizá la más conocida, buscada y recordada en la actualidad en los ambientes artísticos y culturales españoles. Y subrayo recordada porque algunos de los catálogos ilustrados y la revista *Arte Español-Revista Española de Arte* son hoy en día instrumentos de consulta ideal e indispensables —con la salvedad de los progresos de la investigación acaecidos con los años— en la biblioteca de todo investigador o



Goya: Caricaturas.

José Gricci: *Piedad*.

El palacete de la Moncloa.

apasionado del arte tradicional español y de las antiguas industrias artísticas nacionales.

La importancia y el interés de los catálogos ilustrados —que son una prolongación escrita e ilustrada de las exposiciones anuales— radica en sus importantes investigaciones y estudios escritos por personas doctas en la materia objeto de cada libro, que en algunas ocasiones suplieron la carencia de estudios serios anteriores sobre manifestaciones o industrias artísticas nacionales y, en segundo lugar, porque «en ellos se ha catalogado después de rigurosa depuración buena parte del acerbo de pinturas, dibujos, hierros, etc., que forman el tesoro artístico de España. Y hoy en día esos catálogos vienen a ser la guía más segura para fichar y reconocer muchas obras de arte».

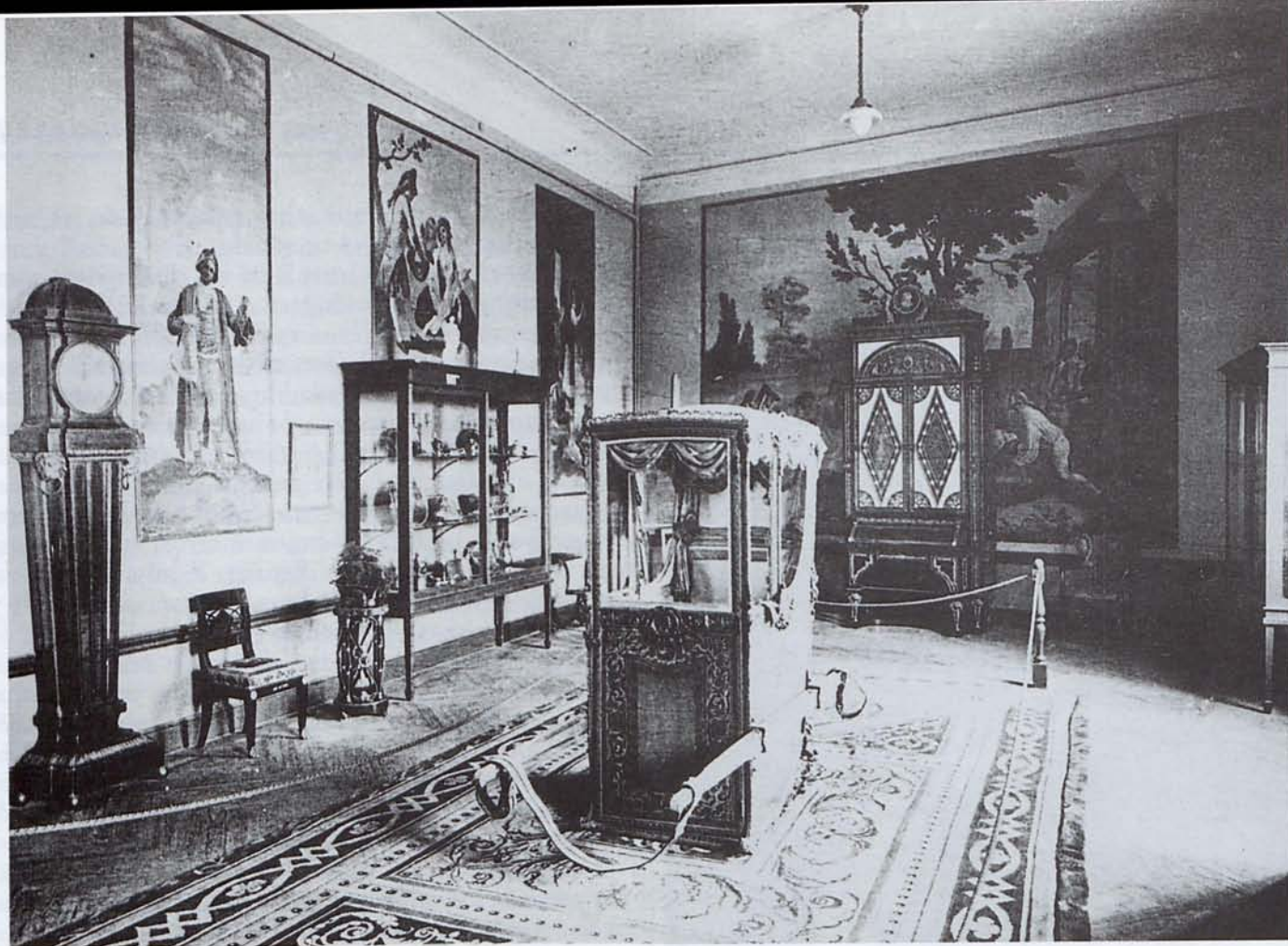
Estos catálogos ilustrados, de tiradas reducidas, solían distribuirse primeramente entre las personas que cedían sus objetos para las exposiciones anuales o entre los socios de la *Sociedad*, y con posterioridad se vendían en algunas librerías importantes o también podían adquirirse en la misma sede de la entidad por particulares o amantes del arte.

Una relación exhaustiva pero incompleta de la mayor parte de los catálogos ilustrados editados por la *Sociedad* y de algunos títulos de las exposiciones menores o de galería figura en un cuadro adjunto a este artículo.

Además de estos catálogos ilustrados, la *Sociedad* publicaba de sus exposiciones anuales unos catálogos-guías, sin ilustraciones y de tamaño inferior a los ilustrados, que muy posiblemente se entregarían o venderían a las personas que visitaban las muestras. Estos catálogos-guías, escritos generalmente por el presidente de la comisión organizadora, contienen notas introductorias sobre la materia expuesta, relación-ficha descriptiva y el nombre del propietario de cada pieza expuesta.

Además de estos catálogos ilustrados y guías, la S.E.A.A. editó opúsculos o folletos de sus actividades como sala de exposiciones, como el dedicado a Mateo Hernández, o de reseñas de artículos extraídos de la revista «*Arte español-Revista Española de Arte*» y otros muchos más.

Otra de las actividades de la *Sociedad* fue la edición, desde 1912 a 1969, de la revista *Arte Español*, cuya cabecera se cambiaría entre 1932 y 36, por *Revista Española de Arte*. El nacimiento de esta revista, acaecido en el primer trimestre de 1912, se justifica en las siguientes palabras: «La Junta Ejecutiva, convencida de la conveniencia de tener un órgano propio que divulgue el conocimiento de las Artes, y al mismo tiempo informe a los socios de los acuerdos que con este propósito adopte, ha resuelto publicar una revista trimestral» (14). De periodicidad trimestral durante la mayor parte de su prolongada existencia, pasaría en diferentes intervalos de su tercera época (1942-1960) a convertirse en cuatrimestral hasta caer en la década de los años 60 en el caos más absoluto en cuanto a regularidad y periodicidad, al igual que el resto de las actividades de la *Sociedad*.



Aspectos de la Exposición «El antiguo Madrid».

La revista, muy similar en el contenido y forma a su contemporáneo *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, o a las actuales revistas *Antiquaria* o *Reales Sitios*, tuvo como directores a Enrique de Leguina y Vidal, Barón de la Vega de Hoz (1912-23), Conde de Casal (interino 1924-26), Joaquín Ezquerro del Bayo (1926-31), Comité de Publicaciones (1931-36), Joaquín Ezquerro del Bayo (1941-42), Enrique Lafuente Ferrari (1942-58), Marqués de Lozoya (1959-61) y Xavier de Salas (1962-69).

Arte Español-Revista Española de Arte recogía en sus páginas interesantes artículos-estudios e investigaciones sobre las más diferentes Bellas Artes: arquitectura, pintura, escultura, cerámica, orfebrería y artes menores, reseñas de exposiciones y de libros sobre arte e historia local, noticias de actualidad artística, descripción de casas o palacios de la nobleza... de manifestaciones o industrias artísticas españolas del pasado, arqueología, adquisiciones de obras de arte por museos o coleccionistas privados, temas de arqueología..., y en general cuantas noticias o investigaciones versasen sobre arte o actividades desarrolladas por la *Sociedad*.

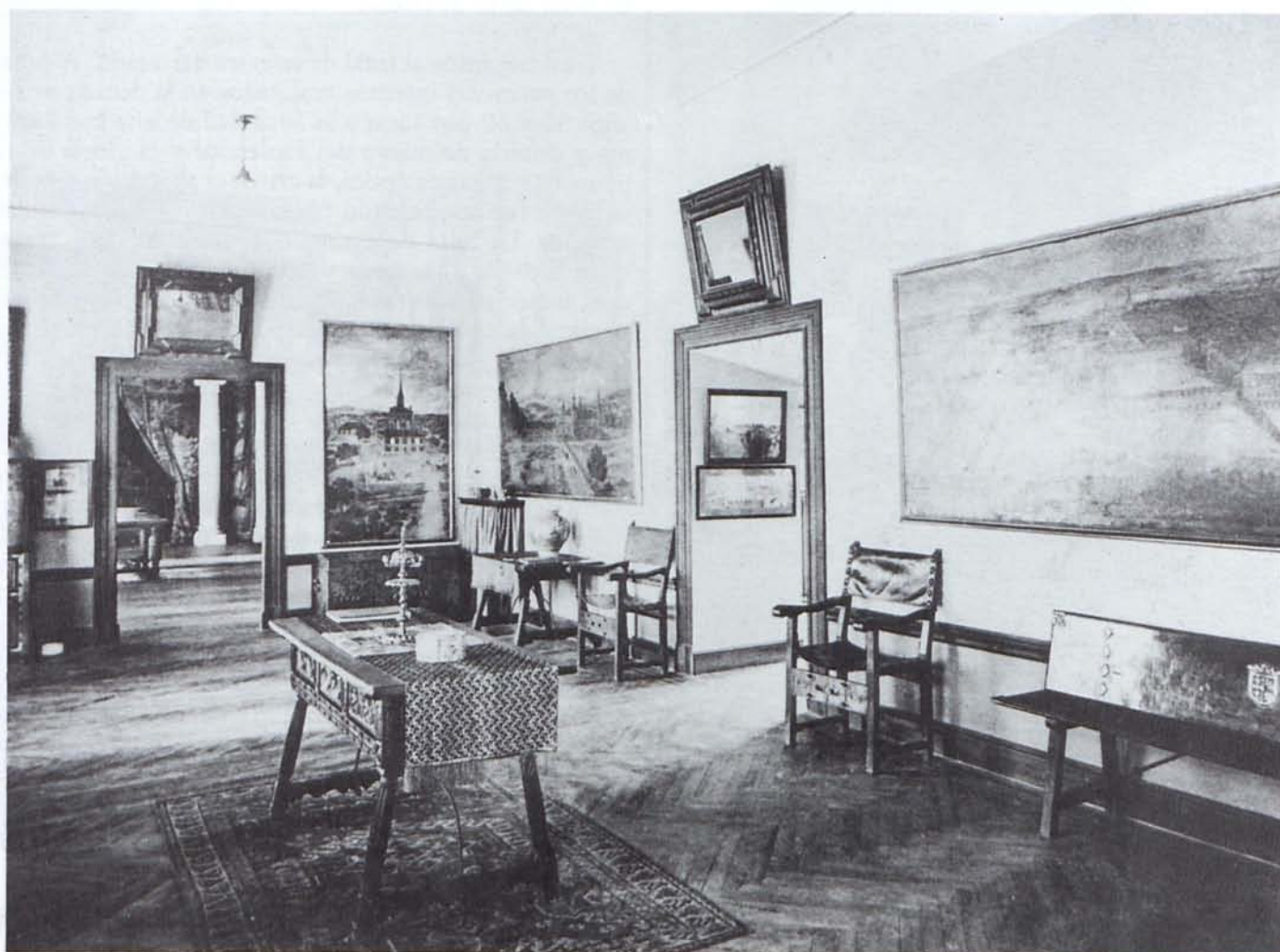
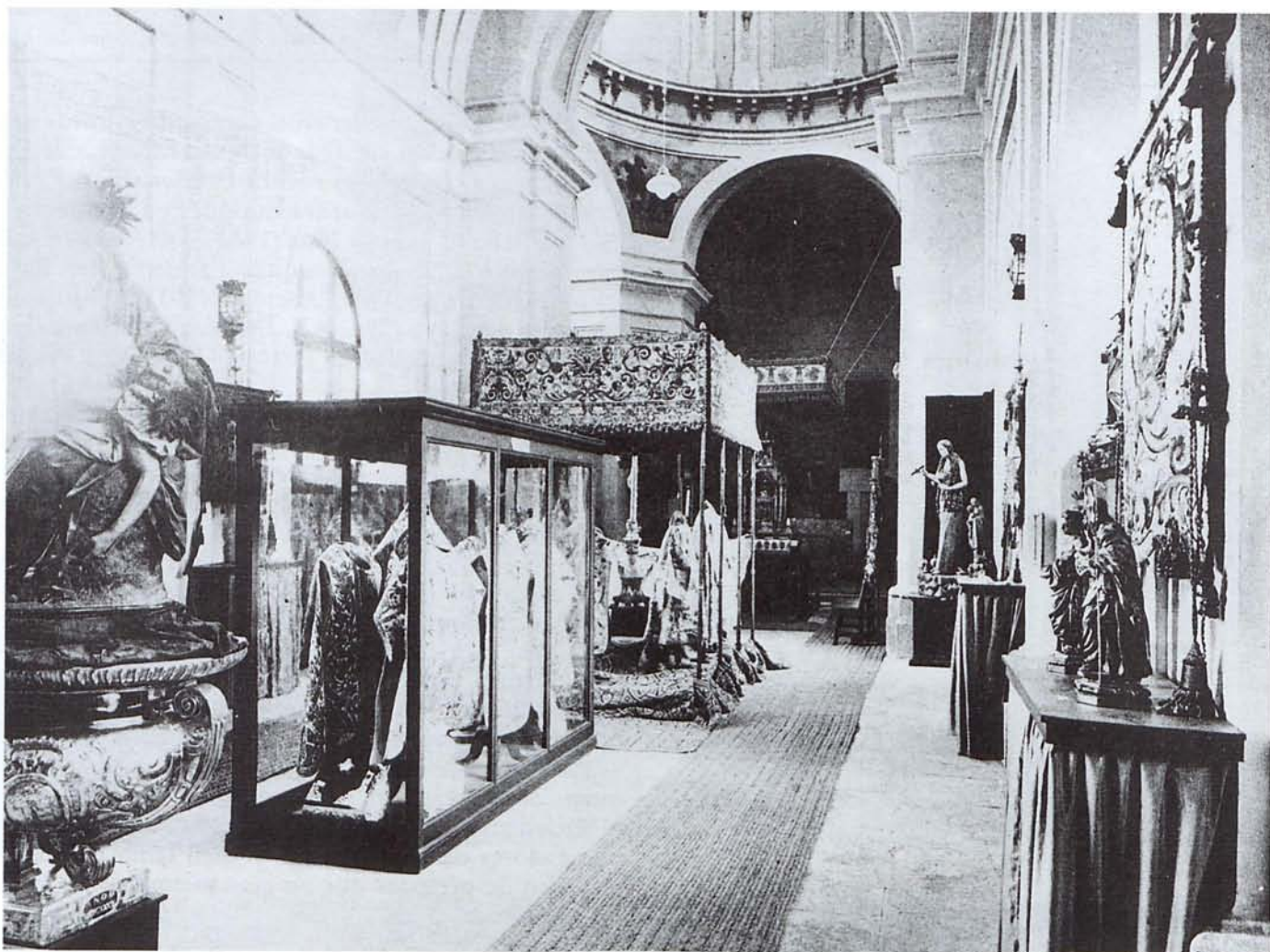
En la revista, sacada adelante gracias fundamentalmente al esfuerzo y la abnegación de los miembros de la *Sociedad*, solían colaborar importantes críticos e investigadores del arte español, si bien también admitía artículos de personas que no eran miembros de la entidad artística.

El final de la Sociedad

Y así llegamos al final de nuestra narración. A pesar de los sucesivos intentos realizados en la década de los años 50 y 60 por sacar a la *Sociedad* de una lenta agonía y dotarla de nuevo del esplendor y la gloria de su primera y segunda época, la crisis, el abandono y la dejadez se fue apoderando paulatinamente de la entidad artística. La falta de estímulo y de fe de sus últimos miembros en el trabajo y las actividades de la *Sociedad*, expresadas a través de las bajas o el no abono periódico de las cuotas correspondientes, en el retraimiento por parte de los mismos a la hora de ceder para las exposiciones de la *Sociedad* piezas de sus colecciones particulares por miedo al fisco, o en la organización (cada vez en menor medida) de la mayor parte de sus actividades e iniciativas, la carencia de apoyos por parte del Estado y de los estamentos sociales que normalmente la habían sustentado, la pérdida de su sede social por la ampliación de la Biblioteca Nacional y la promesa finalmente incumplida por parte de las autoridades del Estado de ceder algunas salas a la entidad en la futura sede del Museo Español de Arte Contemporáneo, fueron, entre otras, algunas de las circunstancias que influyeron en la muerte tácita de la *Sociedad* en 1969. Y subrayo el término tácita, puesto que todavía hoy, en 1987, la *Sociedad* no ha sido disuelta oficialmente.



Aspectos de la Exposición «El antiguo Madrid».



Aspectos de la Exposición «El antiguo Madrid».



Aspectos de la Exposición «El antiguo Madrid».



E. W. Thomson: *Los hijos del Duque de San Carlos*.

NOTAS

- (1) Arte Español. Tomo XV. Primer trimestre de 1945. «El Marqués de Lema» por el Marqués de Valdeiglesias, p. 1.
- (2) Arte Español. Tomo I. Febrero de 1912. «Sociedad Española de Amigos del Arte. Estatutos», p. 4.
- (3) Arte Español. Tomo I. Febrero de 1912. «El concurso de proyectos de Arquitectura de la Sociedad Española de Amigos del Arte», por Vicente Lampérez, p. 7.
- (4) Arte Español. Tomo XVII. 1.º y 2.º cuatrimestres de 1948. «La medalla de honor de la Real Academia de San Fernando a la Sociedad Española de Amigos del Arte», por el Conde de Casal, p. 7.
- (5) Arte Español. Tomo II. Agosto de 1915. «La exposición de lencería y encajes españoles», por el Conde de las Almenas, pp. 333-334.
- (6) Arte Español. Tomo III. Tercer trimestre de 1916. «Exposición de la miniatura-retrato», por Joaquín Ezquerro del Bayo, p. 249.
- (7) Arte Español. Tomo V. Tercer trimestre de 1921. «Exposición de arte prehistórico español», por Eduardo Hernández Pacheco, p. 317.
- (8) Arte Español. Tomo V. Tercer trimestre de 1921. «Exposición de arte prehistórico español», por Eduardo Hernández Pacheco, p. 315.
- (9) Arte Español. Tomo VII. Tercer trimestre de 1925. «Exposición de códices miniados españoles», por Pedro Miguel de Artiano, pp. 82 y 84.
- (10) Revista Española de Arte. Tomo XII. Junio de 1934. «La exposición de encuadernaciones antiguas españolas», por F. Hueso Rolland, p. 55.
- (11) Arte Español. Tomo XV. Tercer trimestre de 1943. «Exposición de cordobanes y guadamecés» por José Ferrandis, pp. 3-4.
- (12) Revista Española de Arte. Tomo XI. Junio de 1932. «La exposición de antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya», Antonio Méndez Casal, pp. 61-62.
- (13) Arte Español. Tomo VIII. Primer trimestre de 1927. «La exposición del Antiguo Madrid», por Félix Boix, p. 184.
- (14) Arte Español. Tomo I. Agosto de 1912. «Memoria leída en la junta general celebrada el 11 de junio de 1912 bajo la presidencia de S.A.R. la Infanta doña Isabel», por el Barón de la Vega de Hoz, p. 105.

RELACION DE ALGUNAS DE LAS PRINCIPALES EXPOSICIONES-FIESTAS ANUALES ORGANIZADAS POR LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

- Antigua cerámica española*. Madrid, 1910. Palacio de Liria.
- Mobiliario español de los siglos XV, XVI y XVII*. Madrid, 1912. Palacio del Marqués de Salamanca.
- Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 1913. Palacio del Marqués de Salamanca.
- Lencería y encajes españoles antiguos*. Madrid, 1915. Salones de la S.E.A.A. en la Biblioteca Nacional.
- Miniatura-retrato en España*. Madrid, 1916.
- Tejidos antiguos españoles*. Madrid, 1917.
- Retratos de mujeres españolas pintados por artistas españoles anteriores a 1850*. Madrid, 1918.
- Hierros antiguos españoles*. Madrid 1919.
- El abanico en España*. Madrid, 1920.
- Arte prehistórico español*. Madrid, 1921.
- Dibujos originales 1750 a 1860*. Madrid, 1922.
- Orfebrería civil española*. Madrid, 1923.
- Códices miniados españoles*. Madrid, 1924.
- Retratos de niños en España*. Madrid, 1925.
- Primitivos españoles*. Madrid, 1926.
- El Antiguo Madrid*. Madrid, 1926. Hospicio de San Fernando.
- Arte franciscano. VII Centenario de la muerte de San Francisco de Asís*. Madrid 1927.
- Los grabados de Goya*. Madrid, 1928.
- La aportación al estudio de la cultura española en las Indias*. Madrid, 1930.
- Antecedentes, influencias y coincidencias del arte de Goya*. Madrid, 1932.
- Alfombras antiguas españolas*. Madrid, 1933. Salones de la S.E.A.A. en la Biblioteca Nacional y Museo de Arte Moderno.
- Encuadernaciones españolas*. Madrid, 1934.
- Pinturas de floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1935.
- Nacimientos*. Madrid, 1942.
- Cordobanes y guadamecés*. Madrid, 1943. Museo Nacional de Arte Moderno.
- La Heráldica en el Arte*. Madrid, 1945.
- Acuarelas y aguadas españolas*. Madrid, 1946.
- El Teatro en España*. Madrid, 1948.

La caza en el arte retrospectivo. Madrid, 1950. Salones de la S.E.A.A. en la Biblioteca Nacional y Museo de Arte Moderno.
Pintura isabelina 1830-1870. Madrid, 1952.
La escultura en España en los siglos XI-XVIII. Madrid, 1953.

Santiago en el Arte. Madrid, 1954.
El caballo en el Arte. Madrid, 1955.
Castillos de España. Madrid, 1957.
Arte flamenco en las colecciones españolas. Madrid, 1958.
El reloj en el Arte. Madrid, 1965.



Madrid — Biblioteca y Museo nacional

BIBLIOGRAFIA DE ALGUNAS DE LAS PRINCIPALES PUBLICACIONES EDITADAS POR LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

Album de la exposición de antigua cerámica española. Madrid, 1910. Fototipia de Hauser y Menet y de Kaulak. 40 láms.

Album de la exposición de mobiliario español de los siglos XV, XVI y primera mitad del siglo XVII. Madrid, 1912. Fototip. de Hauser y Menet. 1 hoj. + 32 láms. apais. La 2.ª ed. con notas de Joaquín Enríquez, se publicó en 1918.

Catálogo ilustrado de la exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Introd. de Angel Vegué y Goldoni. Madrid, 1913. Art. Gráf. Mateu, 46 págs. y 46 láms.

Catálogo de la exposición de lencería y encajes españoles del siglo XVI al XIX. Notas del Marqués de Valverde. Madrid, 1915. Art. Gráf. Mateu. 20 págs. de texto y más de 300 muestras ilustradas.

Catálogo general de la exposición de la miniatura-retrato en España. Notas de Joaquín Ezquerro del Bayo. Madrid, 1916. Imp. Alemana. 46 págs. de texto + 10 láms. en color y 43 en negro.

Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del jacquard. Pedro Miguel de Artiñano. Madrid, 1917. Art. Gráf. Mateu. 51 págs. de texto + 56 láms. color y negro.

Catálogo de la exposición de retratos de mujeres españolas pintados por artistas españoles anteriores a 1850. Prólogo de A. Beruete y Moret. Madrid, 1918. Tip. Blass. Fototip. Hauser y Menet. 49 págs. + 30 láms. sueltas de fototip. en carpeta.

Catálogo de la exposición de hierros antiguos españoles. Introducción al estudio del trabajo del hierro en España por Pedro Miguel de Artiñano. Madrid, 1919. Art. Gráf. Mateu. 178 págs. de texto y 571 il.

La casa española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional. Luis María Cabello Lapiedra. Pról. del Barón de la Vega de Hoz. Madrid, 1920. Imp. de Bernardo Rodríguez.

Catálogo general ilustrado de la exposición El abanico en España. Joaquín Ezquerro del Bayo. Madrid, 1920. Imp. Blass. 100 págs. + 1 h. + láms. I-LXVII.

Catálogo ilustrado de la exposición de Arte prehistórico español. Elías Tormo. Madrid, 1921. s.i. 78 págs. + 1 hoj. + láms. I-XXVI.

Catálogo de la exposición de dibujos originales de 1750 a 1860. Félix Boix. Madrid, 1922. Tip. Blass. Fototip. de Hauser y Menet. 146 págs. + 61 láms. en color y negro.

Catálogo de la exposición de orfebrería civil española. Pedro Miguel de Artiñano. Madrid, 1923. Art. Gráf. Mateu. 163 págs. + 42 láms.

Catálogo de la exposición de retratos de niños en España. A. Méndez Casal, Julio Cavestany y Joaquín Ezquerro del Bayo. Madrid, 1925. Imp. del Ministerio de Marina. 97 págs. de texto y 50 il. en negro y color.

Catálogo de la exposición del antiguo Madrid. Félix Boix, Miguel Velasco, Conde de Casal, Conde de Polentinos, Joaquín Ezquerro del Bayo, Manuel Marín Magallón, Luis Bellido y otros. Madrid, 1926. Gráficas Reunidas. Fototip. de Hauser y Menet. 360 págs. + 1 h. + láms. I-LXX.

Catálogo de la exposición franciscana. VII centenario de la muerte de san Francisco de Asís. J. Ezquerro del Bayo, P. Juan de Legisima, Marqués de Montesa, Conde de Cedillo y otros. Madrid, 1927. Imp. de José Vilamala. 156 págs. + 1 hoj. + láms. I-LXI.

Catálogo de la exposición de códices miniados españoles. Jesús Domínguez Bordona. Barcelona, 1929. Imp. de Miquel Rius. 4



Eduardo Rosales: Condesa de Santovenio.

hoj. + 257 págs. + 2 h. + láms. 1-85. Tirada de 1.200 ejes numerados.

El Palacete de la Moncloa. Su pasado y su presente. Joaquín Ezquerro del Bayo. Madrid, 1929. Espasa Calpe. Fototip. de Hauser y Menet. 30 págs. de texto + 52 láms.

Catálogo de la exposición Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. José Gabriel Navarro y Gervasio de Artiñano. Madrid, 1930. Espasa Calpe. 103 págs. + 1 h. + láms. I-LXIII.

Catálogo general ilustrado de la exposición de alfombras anti-guas españolas. José Ferrandís Torres. Madrid, 1933. Tall. tip. Espasa Calpe, 122 págs. de texto y 52 grandes ilustraciones color y negro.

Catálogo general ilustrado de la exposición de encuadernaciones españolas del siglo XII al XIX. Francisco Hueso Rolland. Madrid, 1934-35. Imp. Blass. 249 págs. + 2 h. + láms. I-LXI + 5 hoj.

Catálogo-guía de la exposición de pinturas de floreros y bodegones en la pintura española. Julio Cavestany y Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1935. Imp. de Juan Pueyo. 127 págs.

Catálogo de la exposición Nacimiento para las navidades de 1942. Francisco Sánchez Cantón. Madrid, 1942. Imp. Blass. 16 págs.

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. Gelasio Oña Iribarren y pról. de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1944-45. Imp. Blass. 108 págs. + 31 láms. + 4 hoj.

Catálogo-guía de la exposición de acuarelas y aguadas españolas. Julio Cavestany. Madrid, 1946. 127 págs.

Catálogo de la exposición de la Heráldica en el Arte. Miguel Las-

so de la Vega y López de Tejada. Madrid, 1947. Tall. Blass. 92 págs. + 1 hoj. + A.N. + 52 láms.

Catálogo ilustrado de la exposición Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya. Antonio Méndez Casal y Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1947. 378 págs. de texto, 81 il. + XXXVIII láms.

Catálogo de la exposición de la caza en el Arte retrospectivo. Madrid, 1950. 110 págs. de texto + 30 il. y 64 láms. en negro y 12 en color.

Catálogo-guía de la exposición de pintura isabelina (1830-70). Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, 1951. Blass Tip. 126 págs.

Catálogo de la exposición de la escultura en España en los siglos XI-XVIII. Pról. del Marqués de Moret. Madrid, 1953. Gráf. E. Casado. 69 págs.

Catálogo-guía de la exposición de Santiago en el Arte. Año Santo de 1954. Madrid, 1954. Gráf. E. Casado. 61 págs.

Catálogo ilustrado de la exposición de cordobanes y guadamecés. José Ferrandís Torres. Madrid, 1955. Imp. Blass. 131 págs. + 1 hoj. + láms. I-C.

Catálogo de la exposición del caballo en el Arte (1955). Pról. de Juan Galbis Morphy y Antonio Blanco y advertencia de J. Cavestany. Madrid, 1963. Trip. Blass. 116 págs. + 2 h. + láms. I-LXXXVI.

Catálogo de la exposición de Arte flamenco en las colecciones españolas. Varios autores. Madrid, 1958. Editado por la Dirección General de Bellas Artes. Imp. Blass. 150 pag. con ilustraciones.

Catálogo-guía de la exposición El reloj en el Arte. Madrid, 1965. 36 págs. láms.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Area de Relaciones Institucionales y Comunicación

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD:

PROVINCIA:

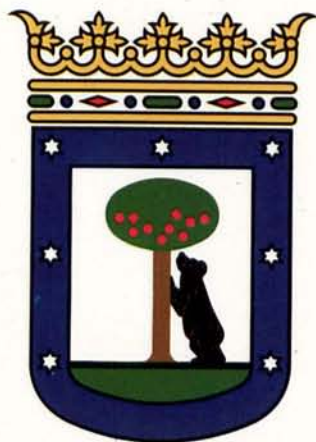
Se suscribe a la revista trimestral «Villa de Madrid».

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

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



Ayuntamiento de Madrid