



VILLA de MADRID

Ayuntamiento de Madrid

VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. Juan A. Barranco Gallardo, Alcalde de Madrid
Ilmo. Sr. D. Ramón Herrero Marín, Concejal del Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes
D. José Antonio Muñoz Rivero, Director de los Servicios de Cultura
Dña. Mercedes Agulló y Cobo, Directora de los Museos Municipales

Dirección: MERCEDES AGULLÓ Y COBO

MADRID

AÑO XXVI

1988-II

NUM. 96

Sumario

Diversiones y espectáculos en el Madrid de 1896: la llegada del cinematógrafo. Por Eduardo ALAMINOS LÓPEZ.

Antonio Carnicero y las ediciones de «El Quijote» de Ibarra de 1780 y 1782. Por M.^a Antonia MARTÍNEZ IBÁÑEZ.

El Madrid isabelino visto por un francés: el Barón Charles Davillier. Por Rosalía DOMÍNGUEZ DÍAZ.

El Puente Verde o de San Fernando sobre el Manzanares en el camino de El Pardo. Por Pilar CORELLA.

La torre parroquial de Carabanchel Alto. Por Inocencio CADIANOS BARCEDI.

DOCUMENTACIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

ARACELI HERNÁNDEZ MORENO.

MAQUETA:

«VILLA DE MADRID».

PORTADA:

JAIME CLABO. Fachada del Museo Municipal (Antiguo Hospicio).

FOTOGRAFÍAS:

SAN ANTONIO, M. AGULLÓ, IMAGEN FOTÓGRAFOS, A. MARTÍN FLORES, MUSEO DEL PRADO, BARTOLOZZI, AUTORES, ARCHIVOS DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID».



M. Picolo. *Las noches del teatro Español*.

DIVERSIONES Y ESPECTACULOS EN EL MADRID DE 1896: LA LLEGADA DEL CINEMATOGRAFO

Por
Eduardo ALAMINOS LOPEZ

En 1896, a dos años del desastre colonial e inmersa en lo que se dio en llamar «fin de siglo», Madrid es una ciudad que ofrece una variada gama de espectáculos y diversiones, en las que participan de una manera u otra todas las capas sociales. Esas clases forman un público heterogéneo, que hoy podríamos definir como «sectorial», de acuerdo con los espectáculos que gustan preferentemente; hay un público selecto e ilustrado para los *lunes clásicos* del teatro Español, reflejado por el «lápiz habilísimo» de Manuel Picolo (1), o de burguesía y clase media que disfruta con la amplia oferta zarzuelera o los primeros atisbos de un teatro social —como el *Juan José*, consagrado por Vico, de Dicenta— o un público más popular para los circos de Parish y Colón o las corridas de toros y verbenas; pero siempre, en todos los casos, ávido de diversión, pese (o por eso mismo) al ambiente de crisis en que se vive.



La esgrima. Cuadros disolventes.

Sin embargo, hay voces y plumas que señalan que «Madrid no se divierte, o por lo menos que no se divierte este año [de 1896] a la medida de otros», debido a «la profunda tristeza en que nos tiene sumidos la guerra de Cuba y a la falta de dinero que en una o en otra medida alcanza a todas las clases sociales» (2), así como por la falta de calidad y escasa originalidad de los espectáculos.

Madrid, con poco más de medio millón de habitantes en esta época, es una «ciudad tranquila, casi provinciana» (3) que cuenta con algo más de una media docena de locales teatrales —Real, Español, Comedia, Apolo, Moderno, Romea, Novedades, Lara, Eslava, Martín...—, de vida y programación azarosa e híbrida, en los que los madrileños pudieron ver durante esa temporada, entre otras muchas obras, *La Gran Vía*, *Semíramis* o *la hija del aire*, *Gente conocida*, *Juan José*, *Cuadros disolventes* —una de las obras de mayor éxito comercial en este año—, *Viento en popa*, *El novio de doña Inés*, *Tocino de cielo*

o *Plan de Campaña* (4). A todo este conjunto de obras teatrales, zarzuelas, juguetes líricos y apropósitos, representados en locales fijos, viene a sumarse la creación, en hoteles, de numerosos teatritos particulares, más económicos, por influencia de los que la aristocracia —más dada a la vida de los Salones— se construía durante la estación veraniega; moda que si «era antes cosa reservada a los privilegiados... hoy no existe un tripicallero con un hotel cerca de los Cuatro Caminos que no tenga un poquito de sala de *guignol*. Porque éstos son verdaderos *guignoles*. Tanto que muchas veces termina la función como en los teatros infantiles, a cachiporrazos» (5).

Si el número de teatros no era alto en comparación con el de ciudades como París (6), el de circos era escaso, pues Madrid tiene únicamente el de Colón y el celeberrimo de Parish, cuyo primer propietario, Mr. Thomas Price, fue el «inglés más comilón y más gordo del universo» (7). Roberto de Palacio señala que «la afición a los espectáculos de circo —en este año de

1896— está en sus postrimerías» (8) y evoca a renglón seguido a numerosos artistas cuyos números, habilidades y forma de entender el espectáculo ya no se estila (9). En el mes de mayo, el público madrileño pudo ver a la bailarina Rosa Tejero, a la amazona Zephora Seiffer, a la equilibrista Olga Bugni de Brailly y a la orquesta eléctrica de Mr. Rousby, de quien hablaremos más adelante, al referirnos al cinematógrafo.

Había, pues, teatros y circo, pero también ferias y verbenas, algunas en vías de desaparición como la de San Mateo, que de celebrarse en diversos puntos de la ciudad, se confina por estos años a la zona de Atocha y sus alrededores —zona donde luego se instalarían varios cinematógrafos—, para pasar luego a la calle de Alfonso XII y terminar, casi de prestado, en las inmediaciones del Botánico (10). De mayor envergadura y popularidad eran, por poner unos ejemplos, las verbenas del Carmen o la de la Paloma, en las que se formaban, por los vecinos, sociedades de baile con nom-



Las artistas del Circo Parish.



J. Cuevas. Las Férias.

bres tan pintorescos como *El Nardo floreciente*, *Diana cazadora*, *La Alianza de los jóvenes*, *El Buen Humor*, *La Carcajada*, *La Amistad* (11) o *El Gedeón* (12), «uno de los que más llamaban la atención... situado en uno de los solares de la calle de Calatrava» (13). Algunas de estas sociedades imprimían hojas volanderas con advertencias, reglamento y programa de sus actividades. Al igual que Luis Gabaldón en *Blanco y Negro*, Ch., en *El Imparcial*, del día 16 de julio, escribe que «hoy la verbena del Carmen, como todas las otras, apenas subsiste como un arcaísmo que se conserva con el cuidado con que el arqueólogo cuida de que no se venga abajo el monumento ruinoso» (14) y concluye —lo que nos da idea de la transformación que por estos años se está dando en las diversiones populares— que «aunque la multitud obstruye durante algunas horas los sitios de antaño, la ópera de los Jardines —se refiere a los del Buen Retiro—, la zarzuela del Príncipe Alfonso o las piruetas de los clowns de Parish se van llevando poco a poco a la gente» (15).

Teatro, circo, verbenas, y también deportes (considerados como una válvula de diversión y esparcimiento); y de éstos, el velocipedismo abriéndose paso con gran intensidad y apasionando tanto a hombres como a mujeres, a quienes, al decir de doña Emilia Pardo Bazán, modificará su hábito vestimentario. Buena prueba de esa pasión e interés por este relativamente nuevo deporte es la construcción, en un tiempo record de sesenta y nueve días, del *Gran Velódromo de Madrid* en el camino de Chamartín, muy próximo al Hipódromo, por el ingeniero «y convencido ciclista» Cid, según planos del francés Forestier, y su inauguración el 2 de octubre con carreras organizadas por el Club Velocípedo madrileño (16).

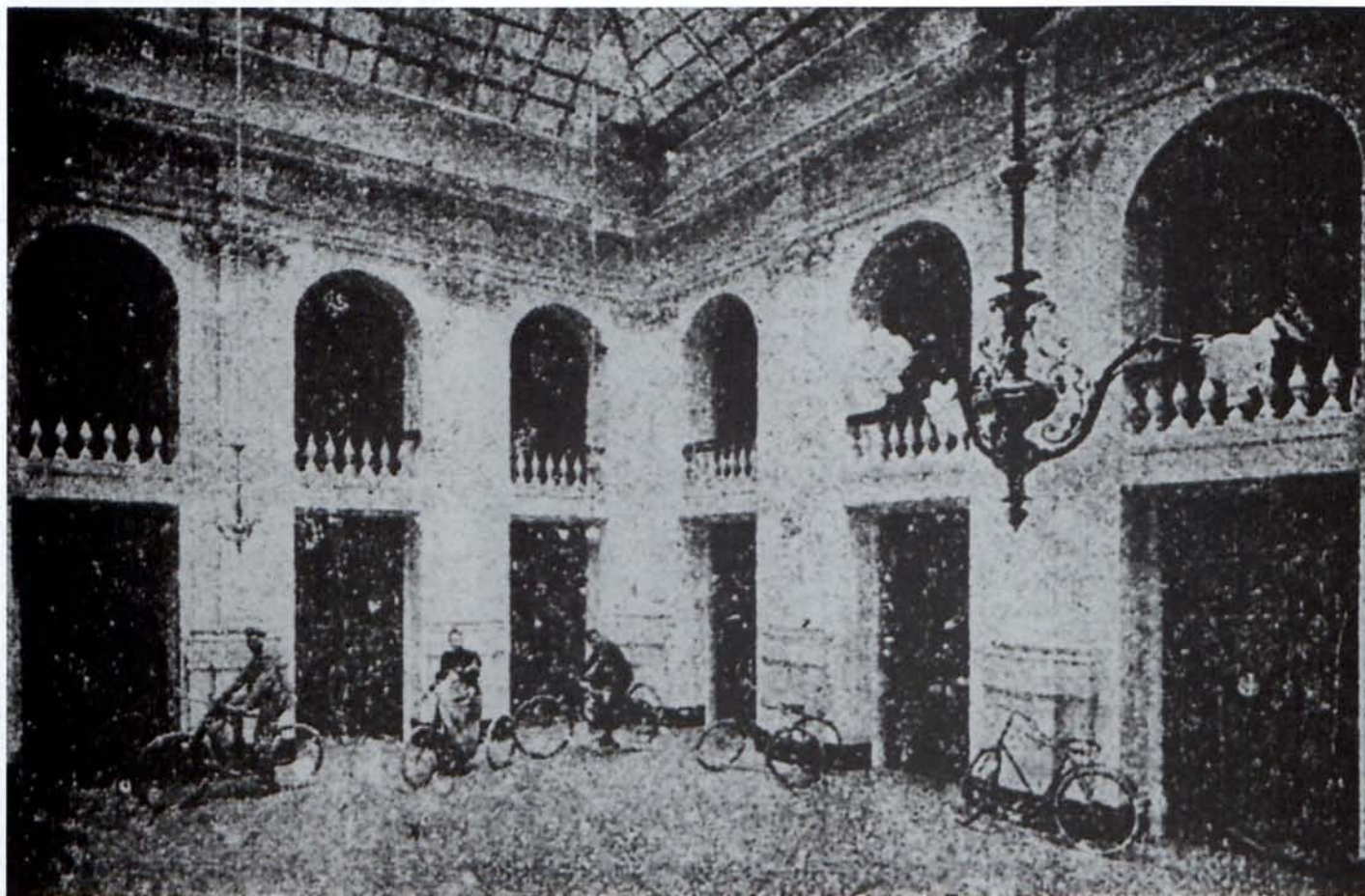
A pesar de que la ciudad sea poco «cicleable», la bicicleta se enseñorea de Madrid, a juicio del ilustre dramaturgo don José Echegaray, quien declara a Luis Álvarez Borbón en *Blanco y Negro* que «este sport ha llegado a las últimas capas, y que ha empezado a verse por esas calles

hasta *golfos* en bicicleta. La bicicleta —continúa el escritor— lo ha invadido todo, y cada hijo de vecino tiene la suya como tiene paraguas o su reloj» (17). Son numerosos en la prensa periódica los anuncios de venta y accesorios de bicicletas y la inserción, en la oferta de espectáculos para el día, de Academias ciclistas como el *Salón Humber*, en la carrera de San Jerónimo, o las *mañanas ciclistas* del Retiro, donde se ubica el conocido puesto de la Eulalia. Igualmente numerosos son los «famosos» del momento que aparecen citados en artículos o fotografiados en la prensa, defendiendo con ardor la práctica de este deporte (18).

Madrid cuenta también con otros lugares para la diversión y esparcimiento de los madrileños finiseculares. Amenos sitios como la *Bombilla*, el *Campo de Recreo* o los *Jardines del Retiro*, donde aliviar las tensiones del momento y olvidar, por unos instantes, la fatiga y el clima de crisis y angustia derivados de las guerras coloniales.



Chueca en su bicicleta. Autorretrato.



Salón Humber. Academia velocipédica.



Jardines del Buen Retiro.

Camino de El Pardo, situada antes de llegar al Puente de los Franceses, y bien comunicada por tranvías, está la *Bombilla* «uno de los arrabales más deliciosos de Madrid», adecuado para la juventud bullanguera y alegre y lugar «preferido por la gente dominguera que se escapa del resaca y polvoriento Madrid» (19). También junto al mismo puente, y a orillas del Manzanares, «en un pintoresco y ameno sitio», un tal don P. Gómez y dos socios más, abren en el mes de mayo, un «establecimiento de recreo con merenderos, tiro de salón, billares, juego de bolos y otras clases de entretenimientos... con una magnífica torre de hierro con campanas» que sirve para atraer a la gente. Este establecimiento —nos relata un anónimo cronista de *Madrid Sport*—, «constituye un verdadero sitio de esparcimiento para Madrid, higiénico y alegre» (20).

Pagando una peseta, y dos cuando hay concierto, «el Madrid elegante y la clase media» tienen acceso —según Kasabal— a los *Jardines del Buen Retiro*, compuestos por un paseo central, un kiosco para la música, un barracón para funciones teatrales y unas modestísimas instalaciones para tiro de pistola y café. Era éste lugar adecuado para pasar las noches veraniegas, de intenso calor en Madrid, y sitio donde la burguesía y la clase media pudiente podía acudir con visos de tranquilidad (21).

J. Ortega Munilla, director de *Los Lunes de El Imparcial*, se queja, en un brillante artículo, de la falta de distracciones que hay en Madrid en las calurosas noches veraniegas y de la escasísima atención que el Ayuntamiento (y sus concejales) presta a este tipo de servicios. Comparando su actual situación con la oferta de sus abuelos, para

quienes «los bancos del Prado bastaban a su recreo nocturno», o, para los más acomodados económicamente, «un vaso de agua de la fuente del Berro en los puestos de San Fermín» y varias horas (de nueve a once) de conversación, o «una zambullida en los *baños de los Cipreses*», o una limonada en «la botillería de Pombo», «Madrid ahora no tiene modo alguno de distraer las noches veraniegas», con excepción de los Jardines del Buen Retiro, en los que hay que pagar para entrar. El Municipio de Madrid —concluye Ortega Munilla— no se ocupa de estos adornos y no busca modo de hacer habitable a la villa y corte durante el verano. Las fiestas diarias y gratuitas que en París, Londres y Viena se celebran en obsequio del ciudadano pobre, no son aquí realizables por la situación del erario municipal, arruinado por muchas generaciones de honrados concejales» (22).

Otras distracciones como los célebres y populares cafés madrileños, algunos de los cuales se remozan estos días al igual que los teatros, el *Parque de Madrid* con el Zoológico y Rusia —que ofrece, entre las seis de la tarde y doce de la noche, Montaña Rusa, excéntricos musicales (como el de los hermanos Bretos), Banda militar, Patines, Embarcaciones, Trineos, Columpios, Tiro de Salón y Panorámico (inmediato precedente de los cinematógrafos), además de Pim, Pam, Pum, Café y Restaurant— (23), el Tiro de Paloma, detrás de las tapias del Retiro, los partidos de pelota en el frontón Jai-Alai, que en días como el de San Isidro lo abarrota el público para presenciar, a las cuatro y media de la tarde, el partido entre Amaroto, Aguirre y Araquistain contra Lasperte, Machín y Tandilero (24), la más popular Academia Velocipédica del Paseo de las Delicias con «lecciones todos los días de sol a sol» (25), el jardín artificial Kuhn de la calle de la Cruz, con laguna, alameda, cenadores, ría, abismo, variaciones de luz nocturna y cenital y otras curiosidades (26) y los popularísimos festejos taurinos, que los aficionados pudieron ver en nú-

mero de 53, entre el 6 de enero y el 22 de noviembre de este año (27), en la ya relativamente nueva Plaza de Toros, donde Guerrita, Reverte y Bombita, máximas figuras del momento, protagonizan una memorable corrida extraordinaria en noviembre, por suscripción promovida por el diario *El Imparcial* a beneficio de los soldados (28), completan, aunque sumariamente, la oferta de distracciones de los madrileños en esta época.

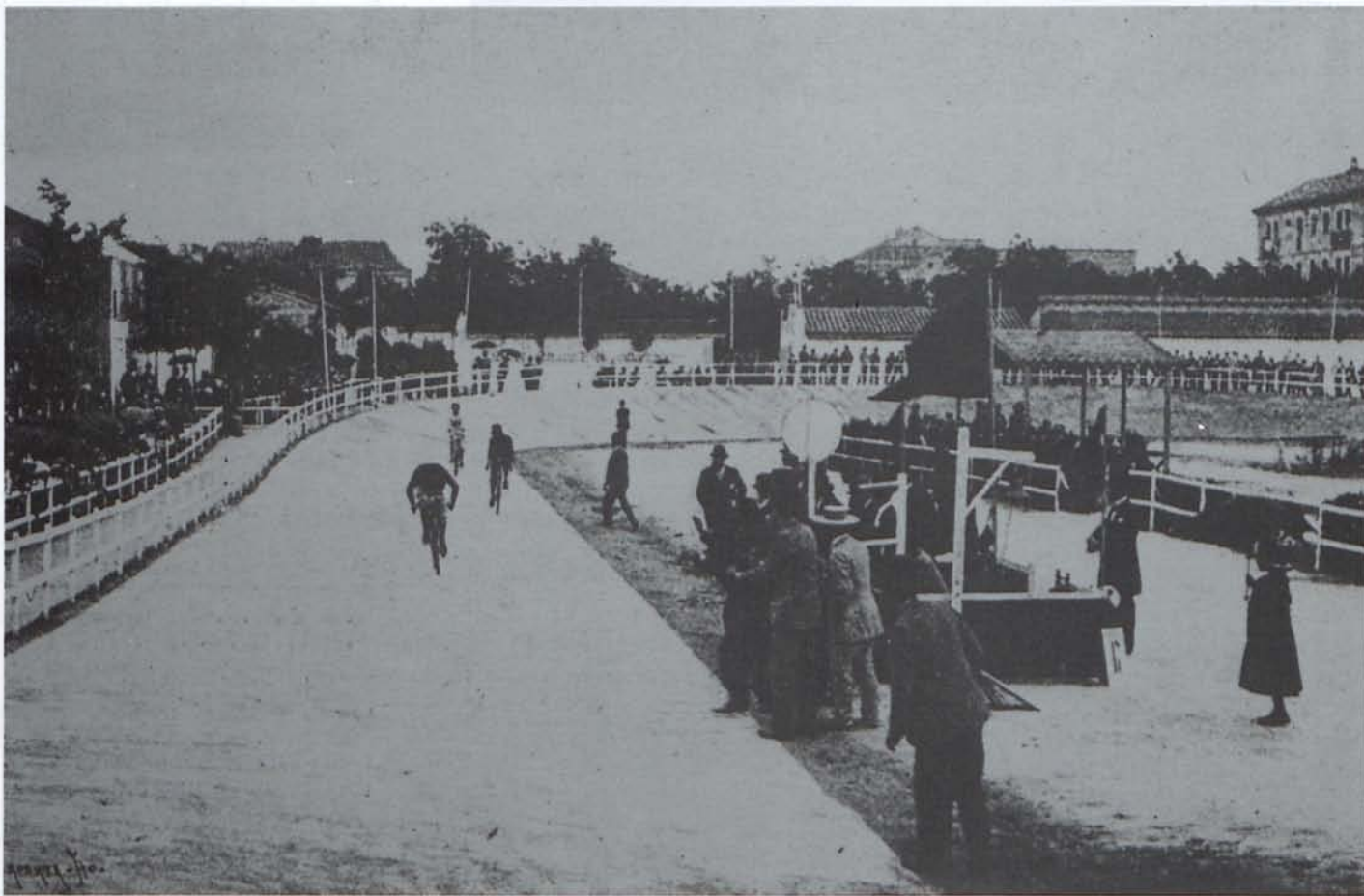
El lunes 11 de mayo de 1896 tuvo lugar en el Circo Parish de Madrid, ante un público invitado, la presentación del *Animatógrafo* de Mr. Rousby. El diario *El Imparcial* del día siguiente asegura, en su Sección de Espectáculos, que produjo un gran efecto en las personas asistentes «por la propiedad con que el aparato reproduce los movimientos humanos, el reflejo de las olas y otros cuadros dignos de admiración» (29) y le vaticina un gran éxito entre las personas ilustradas y el público en general. En la Sección de Espectáculos para hoy, del mismo

periódico y fecha, se anuncia el «Debut de Mr. Rousleg (sic) con su animatógrapho» (30). Este tal Mr. Rousby era conocido, sobre todo, en Barcelona, donde presentaba una orquesta eléctrica que, al parecer, le proporcionó un gran éxito. El semanario político, literario y artístico *El Cardo* confirma también el mismo día que el *animatógrafo* de Rousby «reproduce con su natural movimiento escenas reales» y nos advierte que dicho espectáculo compensará económicamente a la empresa circense del fracaso estrepitoso de la obra *Los estudiantes alegres* (31). Así pues, entre los días 11 y 12 de mayo, tres días antes de que en la Carrera de San Jerónimo se presentara el *Cinematógrafo Lumière*, los madrileños tuvieron ocasión de ver las primeras «películas» de su vida. Más adelante veremos algunos de los comentarios que suscitaron los «cuadros» de Mr. Rousby y algunos de los efectos de los que se servía para acentuar ese rasgo de verismo y realidad que subrayaba *El Cardo*.

El Imparcial del día 13 anuncia la «segunda presentación —que en realidad es la tercera, aunque la segunda con carácter público— de monsieur Rousby con su animatógrapho, la última maravilla del siglo» (32), que, al precio de 50 céntimos, pueden ver los madrileños en el Circo Parish, después de contemplar el espectáculo de la compañía de Mr. Hugo Herzog y disfrutar con «la graciosa Rosita Tejero en sus bailes nacionales» (33).

Si la aparición del *Animatógrafo* tuvo lugar en un contexto que podemos calificar de popular, el *Cinematógrafo* de los hermanos Lumière tuvo en un público de mayor calidad su primer consumidor. A éste, como «público selecto», se refiere *El Imparcial* del día 16, que «ha confirmado los éxitos que esta maravillosa invención ya obtuviera en París, San Petersburgo, Londres, Viena, Bruselas y Roma» (34), lo que indica, además de lo que hay de reclamo publicitario, el carácter internacional del invento.

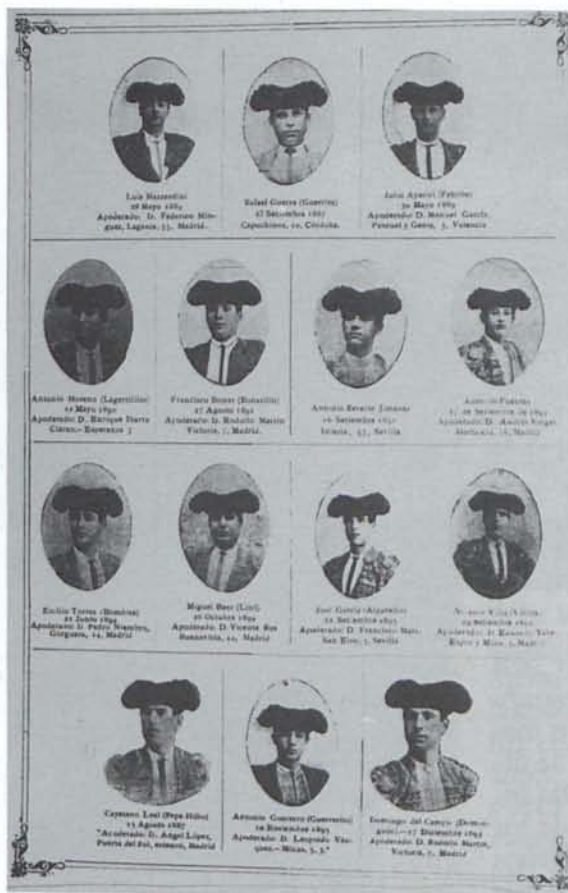
La brevedad de las cintas, de po-



Campeonato de la Unión Ciclista Comercial en el Velódromo de Madrid.

cos minutos de duración, la busca de una rentabilidad rápida, reforzada por el carácter innovador de este nuevo espectáculo y quizá la competencia con el *Animatógrafo* de Rousby, que sigue anunciándose en las páginas de *El Imparcial* como «la última maravilla del siglo», condujo al representante de los hermanos Lumière a dar sesiones desde las 3 a las 7 de la tarde y desde las 9 a las 11 de la noche y a enfocarlas —en un primer momento— hacia un público distinguido. El público asistente a estas primeras sesiones fue efectivamente aristocrático y pudiente, pues el popular andaba ocupado, como en otros años, en festejar al Santo patrono de Madrid, donde «todas las diversiones y espectáculos baratos... tienen en la pradera del Santo su pobre asiento. Hércules de feria, cosmoramas a tambor batiente, la mujer gorda y la famosa Karaba de Jove del chascarrillo andaluz, hacen las delicias del *isidro*» (35). Los cinematógrafos recogieron luego de esos cosmoramas de feria así como de los «ruidosos órganos de vapor» que se utilizaban en la pradera de San Isidro para atracción del público a exposiciones de figuras de cera y fenómenos de muy variada índole, esta técnica de reclamo, utilizando instrumentos de música y voceros «especializados» (36).

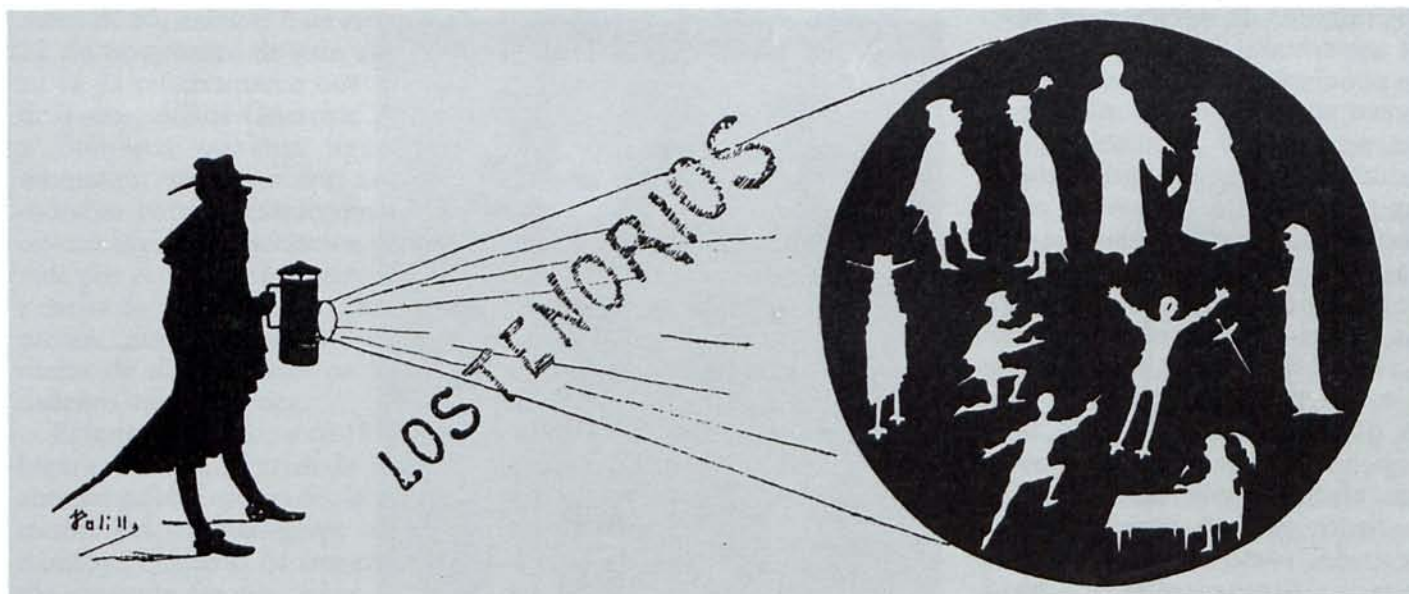
¿Cómo funcionaron estos primeros aparatos y cuál fue la calidad de las cintas que vio el público? Existen algunas, aunque pocas, referencias a esto. La de Clarito en *Madrid Sport* del día 17, en su habitual crónica teatral donde escribe: «Debut Mr. Roubay (sic) con *animatógrafo*, colmo *disloque*. Aparato resulta deficiente luz. Subsano esto, será exitazo. Principio hubo intentos *bronca* por no aparecer figuritas y Circo estar obscuro...» (37), que nos da idea, al menos, del ambiente y receptividad del público para con esta novísima forma de diversión. Pero no todos los comentaristas expresaron juicios tan positivos y acertados como Clarito quien, como hemos visto, auguró al nuevo invento un gran éxito. Cándido, en su columna «Carda semanal» en la revista *El Cardo*, una semana



Los toreros del momento.



Bombita.



Polilla. Los Tenorios.

después de la *premiere* en el Circo Parish, relaciona el *animathografo* con otros espectáculos «más o menos bufos» que ha habido en la última semana (38), juicio a todas luces negativo, quizá derivado de los recursos que empleaban los dueños de los proyectores para hacer más comprensible al público lo que éste presenciaba. Sin embargo, esto no parece importarle demasiado a la gente que, ávida de diversión, necesitada de distracciones y muy amante de lo nuevo, iba, en creciente cantidad y repetidas veces, a ver «esas figuras fotográficas ampliadas sobre un lienzo» moviéndose naturalmente. El *animatógrafo*, a juicio de Chipen (?) «sigue llevando, con creciente éxito, numeroso público al Circo de Parish» (39). La referencia al «público selecto» desaparece del anuncio que inserta en las páginas de *El Imparcial* el día 20 el *Cinematógrafo Lumière*, y se repite hasta el día 31 (40), lo que confirma cómo va penetrando el nuevo invento en todas las capas de la población.

Algunos de los recursos empleados por Mr. Rousby, en el Circo Parish, para dar mayor verosimilitud a las escenas fue el entrechocar de latas con lo que conseguía que los espectadores pudieran ver y oír simultáneamente el romper de las olas del mar, uno de los primeros «asuntos» que los madrileños contemplaron en la pantalla. No tene-

mos un catálogo completo de las «primeras cintas» que se dieron en Madrid, aunque sí sabemos que ese tal Mr. Rousby ofreció, además de la mencionada «escena marina», la de unos herreros golpeando en un yunque, chinos fumando opio, cuyo humo se veía desvanecer, y a la *vedette* Loie Fuller realizando la *danse du ventre*. Al referirse a estos asuntos, Roberto de Palacio señala que la ilusión del espectador es completa, pero que «a veces sale un poquito desigual», y añade que «lo que no resulta muy bien es el excesivo ruido (que se hace) tratando de remedar el mugir y romper de las olas» (41).

La prestigiosa revista *La Ilustración Española y Americana*, que dedica pocas páginas al nuevo invento, recoge el 22 de mayo en una nota, a manera de anuncio, la aparición del *Cinematógrafo Lumière* inaugurado en su *Salón de Proyecciones* «con un variadísimo programa», que suponemos semejante al publicado por el diario *La Epoca* varios días antes: «La llegada de un tren a la estación», «Un paseo por el mar», «La Avenida de los Campos Eliseos», «El concurso hípico de Lyon» y «La demolición de un muro» (42) y allí se afirma que «el efecto que produce la proyección de la fotografía sobre un lienzo es sorprendente». Esta calificación alude sin duda al carácter de verosímil y real —algo (o mucho) más

que la mera fotografía— que tuvo el cinematógrafo en estos primeros instantes de su existencia, como si en un espejo la gente pudiese ver, en la continuidad, un trozo de su propia vida. A esto último aluden algunos testigos, como veremos.

Un primer ejemplo es el dibujo de Rojas publicado en *El Cardo*, del día 26 de mayo, en la que un «isidro» dialoga con un pobrete al que dice: «—En el Circo de Price la fotografía con vida: ¿no se ha enterado usted?», contestándole el otro: «—Pues si convida, voy esta noche sin falta» (43). A finales de este mes, en concreto a partir del día 27, Mr. Rousby ofrece nuevos cuadros, como así consta en el diario *El Imparcial* de esa fecha hasta el día 12 de junio último en el que aparece anunciado en la Sección de Espectáculos (44).

El día 14 de junio, pocas fechas antes de salir de Madrid para su residencia veraniega, la familia real visita el *Cinematógrafo Lumière* en la Carrera de San Jerónimo, donde, según recoge *El Imparcial*, «el director expuso a las augustas personas una larga serie de cuadros nuevos, no menos interesantes que los ya conocidos, y que desde ayer pueden admirar todos los que concurren al espectáculo» (45).

El caluroso verano madrileño, la ausencia de público, que se marcha de Madrid, y la falta de condiciones de los locales en estos meses, im-

Butler. *El Paseo de Recoletos*.

ne un paréntesis durante esta época que tiene como reflejo la desaparición de noticias referidas al nuevo invento de las páginas de los periódicos. Sin embargo este vacío se llena, afortunadamente, con la publicación de unos interesantes artículos que tratan de explicar a los lectores en qué consiste este nuevo invento y cuál es la naturaleza del mismo. Inaugura la serie de éstos, el publicado por el dramaturgo José Echegaray en la revista *Apuntes* el 28 de junio y titulado «La conquista del tiempo». Tras señalar las dificultades que el hombre ha tenido

para conquistar el espacio y el tiempo, ambos infinitos, señala que «algo se ha conseguido con esos preciosos inventos, que se llaman el *cinematógrafo* y el *fonógrafo*». Como precedente del primero, recuerda un juguete —se refiere a la linterna mágica— que «consistía en un cilindro circular, o tambor, en cuyo interior se aplicaba una serie de estampas, que representaban, por ejemplo, momentos varios de cualquier acción humana... (y que) mirando por una estrecha ventanilla, las varias figuras pasaban por delante de la vista... (produciendo

por efecto de su permanencia durante unos instantes en la retina) la *ilusión del movimiento*». «Este juguete —continúa Echegaray— se ha perfeccionado en estos últimos tiempos de una manera verdaderamente admirable» (y así) «hemos visto el kinetoscopio y últimamente el cinematógrafo», (solo que ahora) «ya no son escenas artificiosas y figuras torpemente dibujadas, (sino) escenas tomadas del natural por medio de la fotografía instantánea». Tras explicar, muy brevemente, el funcionamiento técnico y óptico, arguye que «hemos ganado con nuestra ciencia la *inmortalidad de la forma y del movimiento*» (gracias a lo cual) «nuestros nietos podrán ver con sus ojos como se casaron sus abuelos o como se bautizaron sus padres», y termina señalando lo que le falta al cinematógrafo: el color y el sonido: «Dijimos antes, que aun se comprenden mayores perfeccionamientos; y en efecto, hoy en las figuras no hay más que *sombra y luz*: falta el *color*. Deficiencia que no es imposible corregir». «Hoy —continúa— las escenas son *mudas*, y algunas de ellas son verdaderas *pantomimas*, que admiran y entristecen a la par», concluyendo que, cuando se consiga la aplicación de estos dos últimos componentes, color y sonido, quedara «grabada para siempre la vida actual en todas *sus manifestaciones externas*: cualquier escena de la vida privada, cualquier momento de la vida pública» (46). Acompañan a este artículo una serie de ilustraciones entre las que conviene destacar la de la cabecera, donde se ve un tren (saliendo de un túnel), un ciclista, un barco de vapor y una filacteria que corona todos estos símbolos (y realidades) en la que se leen los términos «MECANICA. ELECTRICIDAD. CIENCIAS, VAPOR» que, por asociación, confieren al nuevo invento —el cinematógrafo, conquistador del tiempo y del espacio— su participación en la modernidad científica.

Ocho días después, el mismo autor, publica en *Los Lunes de El Imparcial* otro artículo en el que profundiza en estas mismas ideas, al tiempo que advierte, mediante un

bello ejemplo de crecimiento de un rosal visto en su sentido natural y al contrario, las posibilidades que tiene el cinematógrafo de invertir el sentido del tiempo, «pudiendo hacer que el tiempo marche hacia atrás», de forma que el hombre puede conseguir al menos en apariencia lo que la naturaleza «ni aún en la apariencia ha podido realizar: hacer que el tiempo marche hacia atrás» (47).

En esta misma fecha y periódico, Jacinto Benavente, autor de cierto éxito en este momento, publica, un delicioso artículo titulado «El Cinematógrafo del Amor» en el que, mediante comparaciones y elegantes metáforas, expresa uno de los contenidos que, con el tiempo, será de enorme fecundidad: la capacidad de idealizar de este nuevo medio de expresión; idea de gran interés si tenemos en cuenta que la mayoría de las voces enjuician este nuevo invento desde referencias de verosimilitud y realismo. En otro orden de cosas es interesante advertir el efecto psicológico y plástico que el nuevo modo de expresión provoca en la mente del escritor, quien lo utiliza para establecer un símil entre su capacidad de amar y la realidad múltiple y única del amor (48). Ese contraste entre verismo e idealismo lo podemos constatar, aunque en otro nivel, pero no por ello menos significativo, en el anuncio de venta que aparece en *El Imparcial* de 1 de julio del *cinematógrafo* americano de la marca Edison al que se define como «la fotografía viviente, tamaño natural» (49).

Dos artículos más durante este mes confirman el interés, aunque todavía tímido, que el cinematógrafo despierta en los lectores. El primero, firmado por L. P. en *El Cardo* demuestra, aunque sólo sea literariamente, la versatilidad del invento. Este articulista, tras recordar y elogiar el anterior artículo de Echegaray, propone la aplicación del *Cinematógrafo* —su artículo lleva por título «El Cinecomicográfico»— a la política, lo que ejemplifica él con Sagasta, con comentarios no exentos de reaccionarismo (50).

El 22 de este mismo mes, José Rodríguez Mourelo publica en *La*



—En el Circo de Price la fotografía con vida: ¿no se ha enterado usted?
—Pues si convida, voy esta noche sin falta.

Rojas. Majaderias.

Ilustración Española y Americana un extenso artículo, de matiz divulgador, titulado lacónicamente «El Cinematógrafo», en el que tras indicar que el fin principal de este nuevo invento, deudor de la fotografía, es «el reproducir el movimiento, tal como es complicado e irregular», explicar su descripción y mecánica de funcionamiento, y analizar las diferencias, en el ámbito de lo social, entre el *cinetoscopio* de Edison, de uso individual, y el *cinematógrafo Lumière*, de uso colectivo, subraya que al ser, en este último, adaptadas las películas a un

aparato de proyección, se ven «las imágenes sobre una pantalla con notable aumento respecto del tamaño que tienen en la fotografía», lo que a su juicio permite juzgar mejor el mecanismo de las escenas representadas y constituye «uno de los mayores prodigios que se han visto hasta el presente». Acompañan al artículo dos ilustraciones. Una, del corte transversal de un cinematógrafo al objeto de que el lector se forme «idea exacta de su modo de funcionar» y, otra, en funcionamiento sobre una pantalla. Rodríguez Mourelo concluye que

«cuando se observan atentamente los efectos obtenidos por medio del cinematógrafo, es imposible contener la imaginación y sustraerse de pensar lo que será este admirable invento...» (51).

No habrá que esperar a un futuro lejano para que los lectores (y el público madrileño) de la citada revista vean las aplicaciones y la capacidad reproductora y documental del cinematógrafo. El 30 de julio, en el número XXVIII, Ricardo Becerro Bengoa en su habitual crónica «Por Ambos Mundos. Narraciones cosmopolitas» relata una «Excursión cinematográfica de Nueva York a Méjico», a cargo de un tal Mr. Rogers, de la Compañía del Cinetoscopio de Nueva York, cuyo asunto es el rodaje y posterior comercialización —que al cronista le parece baladí— de un campeonato nacional de boxeo. Estos viajes cinematográficos tuvieron su precedente en los que los fotógrafos realizaron a lomos de mula con sus máquinas fotográficas y sus laboratorios ambulantes. Pese a los comentarios negativos de Bengoa, al que le parece desproporcionado que tal invento se ponga al servicio de semejante «barbaridad» como es el boxeo, y a que con este tipo de juicios se inicia el discurso sobre la moralidad intrínseca de este nuevo medio de expresión y comunicación, comienza el vertiginoso y complicado maridaje entre el cinematógrafo, la realidad circundante e inmediata y la sociedad (52).

Durante el período estival, las sesiones de cinematógrafos desaparecen y apenas si hay noticias referidas a los mismos, excepción de un anuncio que aparece en *El Imparcial* de 11 de agosto. Se trata de la venta del cinematógrafo Sartony, al precio de 1.000 francos ofertado con «gran surtido de vistas» (53).

Tras el largo paréntesis estival, los cinematógrafos reaparecen en Madrid, pero en esta ocasión dentro de los programas ofrecidos por los teatros, y no en locales independientes, con la excepción del Circo Parish, como hasta entonces, produciéndose así la primera de las asimilaciones de que el nuevo invento fue objeto, lo que confirma que los

empresarios de teatros se dieron cuenta de su rentabilidad y eficacia para atraer a un público deseoso de novedades.

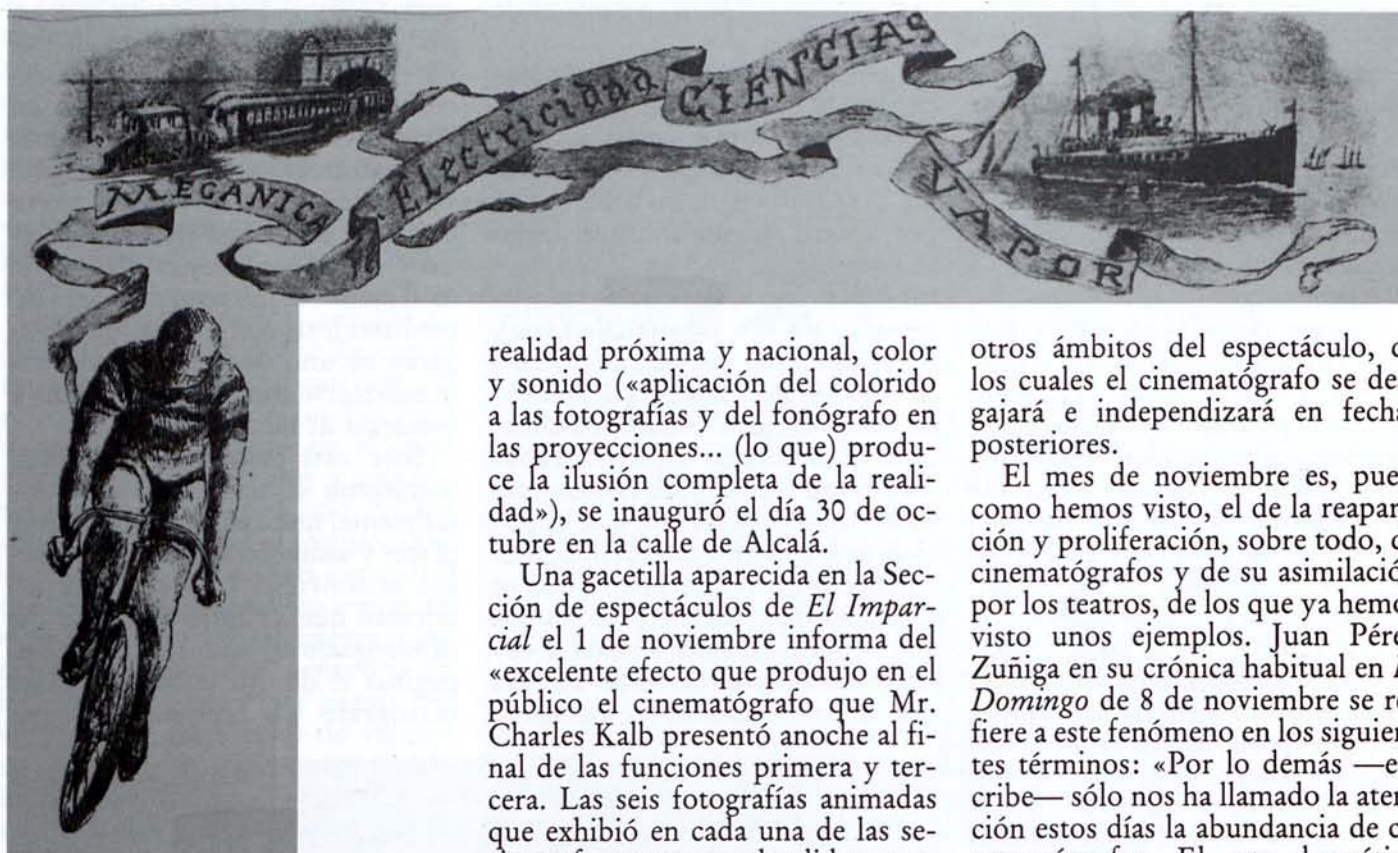
Inaugura esta serie de «apropiaciones» el 29 de octubre, el teatro Romea que ofrece, junto a obras como «Ensalada Rusa» o «Charivari», el *Cinematógrafo Pathé*, marca que tendría amplia difusión luego en nuestro país (54). Le sigue el teatro Apolo con el *Cinematógrafo fotográfico de Mr. Charles Kall* (sic), al día siguiente, que «desde mañana amenizará dos secciones», pudiendo ver el público «varios (cuadros) de la visita del czar a París», asunto que, como se ve, es de clara actualidad. Con el objeto de que el público se familiarice con las imágenes y entienda correctamente lo que va a ver, la empresa de Apolo recalca que «oportunamente se dará a conocer el detalle de las vistas en cada una de las secciones» y concluye

que «en la función de la tarde del domingo habrá también cinematógrafo» (55). Además de los dos aspectos señalados, apropiación por las empresas de teatro e introducción (o enseñanza) al público a las claves del nuevo lenguaje visual, es interesante destacar cómo este nuevo medio empieza a servir de nexo entre los acontecimientos inmediatos y su casi simultánea percepción (o al menos como remedo de esa inmediatez), tal como señalaba Echegaray en uno de sus artículos, y a manifestarse como eficaz registro y memoria de cuanto sucede.

Este casi primitivo e ingenuo narcisismo de verse a sí mismo socialmente, que debió causar enorme placer y asombro en nuestros abuelos, se convierte en el eje de la publicidad que *El Imparcial* hace del *Movógrafo* al anunciarlo, en sus páginas el día 31, como «un cinematógrafo perfeccionado», cuyo



La conquista del tiempo, de Echegaray (Ilustr.).

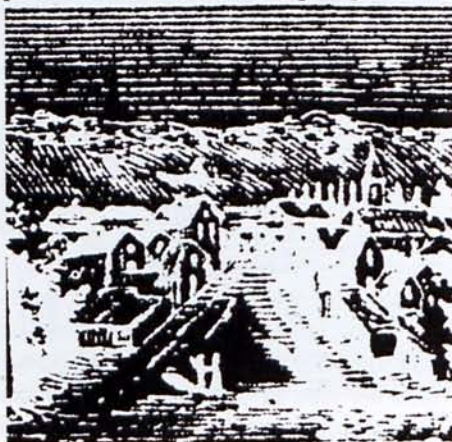


La conquista del tiempo, de Echegaray (Ilustr.).

propietario «ha logrado a costa de sacrificios el inconveniente de que fueran extranjeros todos los asuntos que se ofrecían a la vista del espectador», gracias a que ha traído a Madrid a operarios prácticos que «han preparado cuadros nacionales». «Gracias a tan acertada determinación —prosigue el anónimo redactor— el público podrá ver en breve reproducidas al *Movógrafo* la corrida de toros del 18 de octubre, la parada de Palacio, la Puerta del Sol, la salida de misa de doce de las Calatravas, etcétera, etcétera, con lo que el espectáculo reunirá el interés y curiosidad que por sí inspira el atractivo de la nacionalidad» (56). Es de observar cómo junto con ese sentido de conquista del tiempo pasado se anuncia (y reitera) la posibilidad de volver a ver —y por analogía de vivir (se estuviera o no en el acontecimiento) un hecho ya pasado. Este nuevo cinematógrafo (vistas animatográficas), cuya ventaja técnica sobre los anteriores es que ofrecía, además de la

realidad próxima y nacional, color y sonido («aplicación del colorido a las fotografías y del fonógrafo en las proyecciones... (lo que) produce la ilusión completa de la realidad»), se inauguró el día 30 de octubre en la calle de Alcalá.

Una gacetilla aparecida en la Sección de espectáculos de *El Imparcial* el 1 de noviembre informa del «excelente efecto que produjo en el público el cinematógrafo que Mr. Charles Kalb presentó anoche al final de las funciones primera y tercera. Las seis fotografías animadas que exhibió en cada una de las sesiones fueron muy aplaudidas, y especialmente las dos últimas, que por reproducir las figuras en color, cosa que hasta aquí no se había visto, hacen el efecto de la realidad misma», para concluir que este cinematógrafo «ha de ser un nuevo atractivo que dé excelentes resultados a la empresa de Apolo» (57). Todos estos ejemplos dan idea de la rápida evolución que se va produciendo en los cinematógrafos, la estimulante competencia que se establece entre las distintas marcas, que ofrecen sin cesar nuevos asuntos y hallazgos técnicos, y, sobre todo, ese proceso de asimilación por parte de



otros ámbitos del espectáculo, de los cuales el cinematógrafo se desgajará e independizará en fechas posteriores.

El mes de noviembre es, pues, como hemos visto, el de la reaparición y proliferación, sobre todo, de cinematógrafos y de su asimilación por los teatros, de los que ya hemos visto unos ejemplos. Juan Pérez Zuñiga en su crónica habitual en *El Domingo* de 8 de noviembre se refiere a este fenómeno en los siguientes términos: «Por lo demás —escribe— sólo nos ha llamado la atención estos días la abundancia de cinematógrafos. El arte dramático anda un si es no es alicaído y hay que conquistar al público con fotografías de movimiento... Todos los medios honrados que las empresas de los teatros pongan en juego para atraerse al público nos parecen plausibles...» (58). Es esa crisis teatral la que fuerza, sin ningún género de dudas, a las empresas a incluir en su programación a los cinematógrafos como reclamo, e incluso foco de atracción. A los ejemplos de teatros ya vistos, se suma el de la Zarzuela el día 8 de este mes con el *Cinematógrafo Bernet*, que ofrece sus «cuadros» junto con la popularísima obra «Cuadros disolventes», «El chaleco blanco con la banda de cornetas» y «La rueda de la fortuna» (59). Apolo continúa con el cinematógrafo de Mr. Charles Kalb hasta el día 30, que es cuando anuncia su última función. Romea lo hace hasta el 9 y ya el 10 no se anuncia.

Este mismo día, en la calle de la Montera, se inaugura, con ruidoso éxito una nueva exposición de fotografías animadas con el nombre de *Cronomatógrafo*. Al precio de 50 céntimos y una oferta de 10 vis-

tas, entre las 4 y las 7 de la tarde y las 8 $\frac{1}{2}$ y 12 de la noche, este nuevo cinematógrafo ofrece, entre otras, las siguientes vistas: «La caravana en el Jardín de Aclimatación», «El baile japonés» y «La serpiente». Según la nota que inserta el diario *El Imparcial* ese día, el «público aplaudió ruidosamente algunas (de esas vistas)... por la limpieza de la proyección, la belleza de las imágenes y la perfecta regularidad de los movimientos...» (60).

En la misma fecha, en la calle de Concepción Jerónima, en el Salón Elíseo-Express, se exhibe —a juicio del mismo diario— el diorama más perfecto y completo de los conocidos y en el que el espectador puede apreciar los detalles panorámicos de

los diferentes países del mundo» (61). Este Elíseo-Express, aunque no sea estrictamente un cinematógrafo, es el antecedente más inmediato de los vagones cinematográficos que luego tanto proliferaron aquí en Madrid, Valencia o Barcelona. En este contexto de asimilaciones por parte de los teatros, hay que destacar, por último, a la empresa de Apolo, por el papel tan dinámico que jugó con relación a los cinematógrafos. El 27 de noviembre en lo que se llamó «pórtico de Apolo» se anuncia como «concesionario exclusivo para la exposición y venta de *Panoramas* automáticos de vistas patentadas» (62), ofreciendo una «Exposición sobre Berlín».

Con esta última referencia a Apolo, se cierra el ciclo de actividades cinematográficas en Madrid, en 1896, entre mayo y noviembre, plantándose así una semilla que, con variable riego y desarrollo, logrará imponerse en la sociedad madrileña (y del país entero) como uno de los ejes fundamentales en el campo de las diversiones populares.

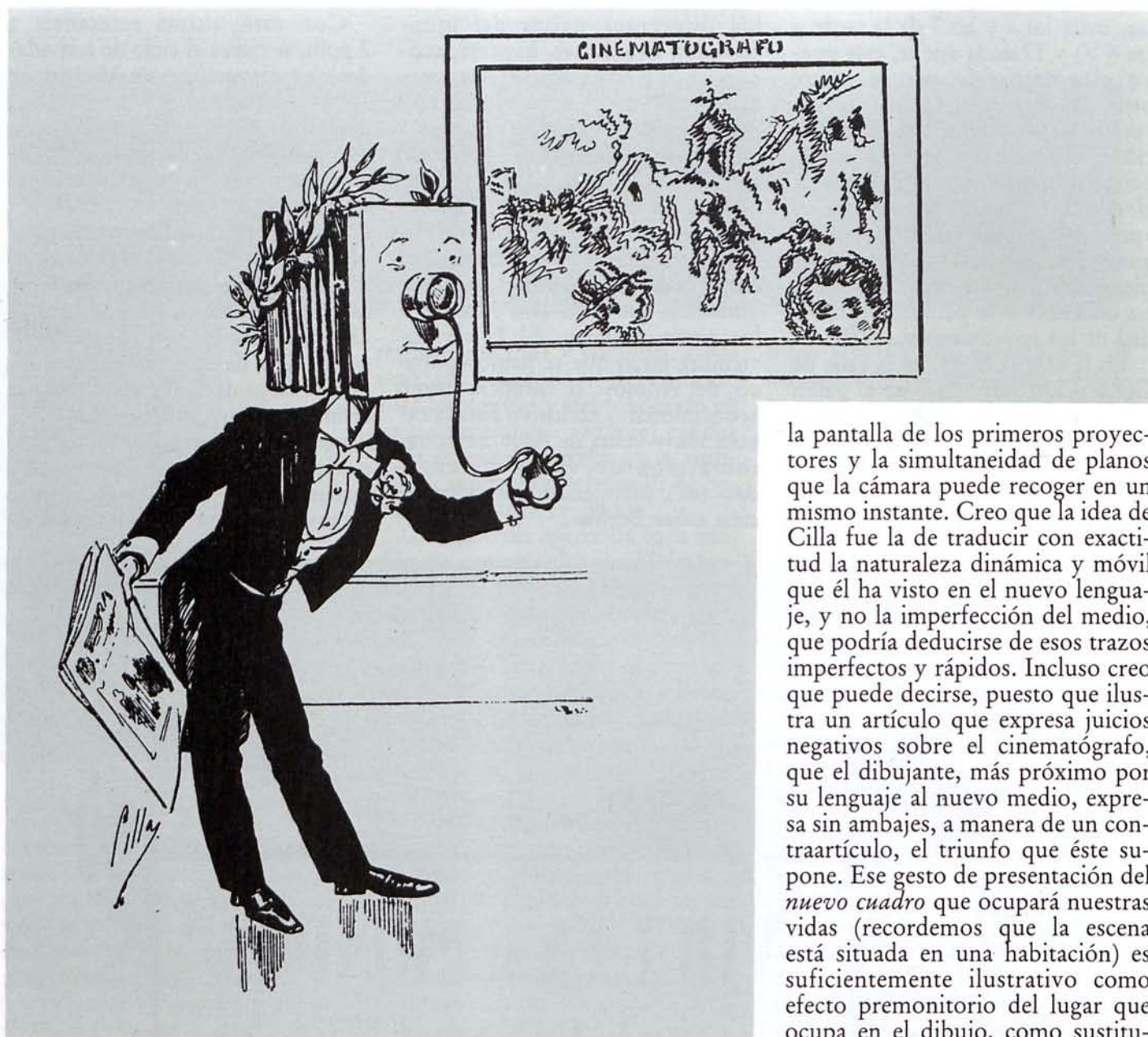
Escasa es la iconografía específica que se produce en este año de 1896 en relación con el cinematógrafo. Uno de esos pocos ejemplos es el dibujo de Cilla que ilustra la crónica habitual de Luis Royo Villanova, en *Blanco y Negro*, del 7 de noviembre, en la que el periodista discurre sobre la competencia entre las nuevas «maravillas fotográficas»

VUELTA AL MUNDO.

DE LA ESTACIÓN DEL NORTE
Á LA
DEL MEDIO DÍA
VIA YOKOHAMA Y CHICAGO.

ALBUM PORTFOLIO DE FOTOGRAFÍAS
DE LOS SITIOS MAS IMPORTANTES DE
TODAS LAS PARTES DEL MUNDO.

¡En prensa!



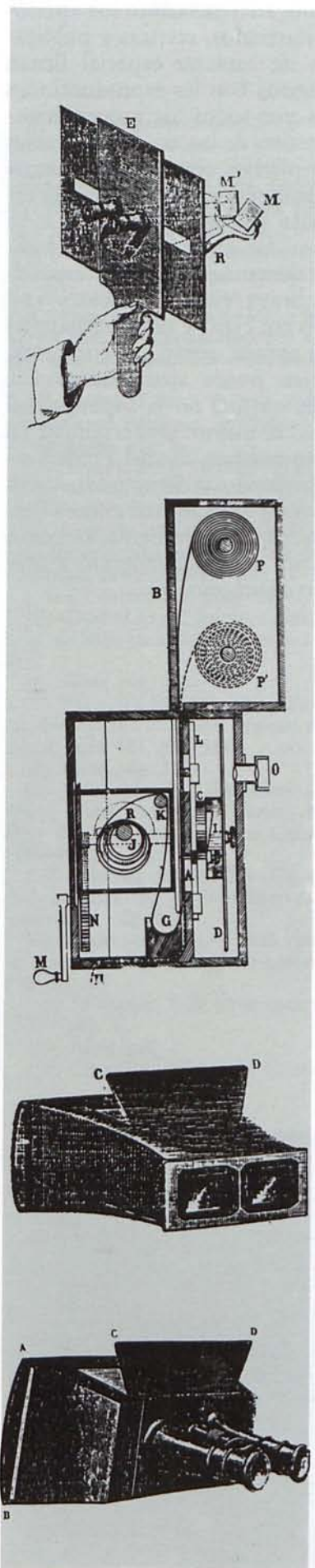
Cilla. Ilustración de un artículo de Villanova.

—léase kinetógrafos, cinematógrafos y otros prodigios de la fotografía animada— y el teatro. Conviene que nos detengamos un instante en este curioso y, a mi modo de ver, premonitorio dibujo de Cilla (63). En él vemos a un elegante de la época, que sostiene con la mano derecha un periódico y con la otra se dispone a apretar la perilla de una cámara fotográfica, coronada por un ramo de laurel, que es (hace de) su cabeza. Al fondo de la habitación, sugerida por unas líneas paralelas, detrás del personaje que hace un gesto de presentación a la manera de «aquí tienen ustedes el nuevo invento», y sobre la pared, vemos

un doble cuadro —en realidad se trata de la representación de una pantalla— en donde se lee: «CINEMATOGRAFO» en el exterior y se ve, en el otro recuadro, en primer término un rostro de perfil, una cara en primerísimo plano y una figura que tira de un niño; en segundo término, y al fondo, enmarcando toda esa escena, unas casas —de una de las cuales sale humo— y una torre de una iglesia. Esta escena está dibujada con líneas muy rápidas, casi podría decirse garabatos, que expresan adecuadamente la idea de movimiento —característica esencial del nuevo invento—, la sensación de vibración de las imágenes en

la pantalla de los primeros proyectores y la simultaneidad de planos que la cámara puede recoger en un mismo instante. Creo que la idea de Cilla fue la de traducir con exactitud la naturaleza dinámica y móvil que él ha visto en el nuevo lenguaje, y no la imperfección del medio, que podría deducirse de esos trazos imperfectos y rápidos. Incluso creo que puede decirse, puesto que ilustra un artículo que expresa juicios negativos sobre el cinematógrafo, que el dibujante, más próximo por su lenguaje al nuevo medio, expresa sin ambages, a manera de un contraartículo, el triunfo que éste supone. Ese gesto de presentación del *nuevo cuadro* que ocupará nuestras vidas (recordemos que la escena está situada en una habitación) es suficientemente ilustrativo como efecto premonitorio del lugar que ocupa en el dibujo, como sustitución, podríamos argumentar, de aquéllos otros que cuelgan en las casas, cuyas imágenes están congeladas en el tiempo y en el espacio.

Dentro de este campo iconográfico, debemos incluir, aunque su relación no sea estrictamente directa, una serie de imágenes —como son las *historietas mudas* que ilustran habitualmente las publicaciones periódicas— que, por los procedimientos narrativos de que se valen, podemos considerar referentes de las primeras producciones cinematográficas. Por lo general estas historietas mudas presentan una estructura compositiva secuencial, dentro de la cual se desarrolla paso a paso, con mayor o menor intensidad humorística, variados recur-



sos y hallazgos formales encaminados a provocar en el lector la risa y la sorpresa, generalmente condensados en la última, a veces muy sorprendente, viñeta. No obstante no debe hacerse una caracterización global de todas ellas y del lenguaje empleado, pues algunas presentan diferencias acusadas. Rasgo común, sin embargo, es la mayor o menor dosis de *movimiento*, principal rasgo formal que el naciente cinematógrafo hará coincidir con la realidad visual concreta de cada espectador, plasmando así por primera vez una de las más profundas aspiraciones del arte en general.

Geniales dibujantes y caricaturistas como Rojas, Poveda, Gascón, Mecachis, Estrada, Terencius o Tur, entre otros, nos han dejado páginas muy aclaratorias de lo que el cinematógrafo, siguiendo su ejemplo y puntos de vista, inició en el campo de las diversiones populares. Veamos algunos ejemplos. Este tipo de historietas las dividiremos en dos grandes grupos: aquéllas en las que el dibujante utiliza el dibujo como caricatura, según esquemas tradicionales, y aquéllas otras en las que se vale de siluetas negras sobre fondo blanco. Una variante sobre estos esquemas es el de la utilización de la fotografía como medio para definir y plasmar la acción valiéndose de personajes reales, pero con el mismo esquema compositivo, aunque este procedimiento es menos utilizado y los resultados, nos parece, menos plásticos, como consecuencia de que la imagen, aunque parezca real, por efecto de la fotografía, queda congelada y contradice los efectos de movimientos buscados.

Ejemplo de la primera de las variantes señaladas son la «Historieta Muda», de Rojas, o «El cuento sin palabras», de Gascón, donde se plasma (y define) de forma admirable la idea de movimiento simultáneo en las tres últimas viñetas, que podemos considerar así, aunque no aparezcan enmarcadas, y la sensación de continuidad y simultaneidad de movimiento considerado bajo el prisma de una acción simultánea o acción única (incluso la horizontalidad de la secuencia acen-

túa el carácter dinámico). Prototipo de la segunda variante son, por ejemplo, las tituladas «El escultor y el modelo», de Poveda, o «Noche Buena... ¡pero buena!», de Mecachis. Es la de Poveda la historieta que de forma más sintética transmite la sensación casi brusca de las primeras imágenes del cinematógrafo que aún hoy todavía nos sorprende, y que por su dislocada gestualidad Echegaray comparó con las pantomimas. A medio camino, participando de ambos recursos estilísticos, está «Escamoteo callejero», de Terencius, donde sobre un fondo negro fijo (a manera de pantalla a la inversa) se refleja la escena como si se tratara de la proyección de una linterna mágica. La *historieta fotográfica* —«El Sport de moda o ante todo la higiene», de A. Estrada— es, sin duda, un ejemplo menos jugoso y «divertido», a pesar de que vemos en «carne y hueso» a los protagonistas de la acción, pues priman en esta historieta más (curiosamente) los valores estáticos que los dinámicos (64), lo que demuestra el salto cualitativo que supuso en el mundo de las imágenes y de la representación de lo real, con relación al dibujo «preanimado» (que es como debemos valorar estas historietas), y con la larga cadena de artilugios que va desde las cámaras oscuras hasta los dioramas y linternas mágicas, la aparición de los *cinematógrafos*.

Queda, por último, referirnos brevemente a las que podemos llamar imágenes contextuales (reproducción de fotografías, dibujos, óleos, etc.), que conforman primordialmente la cultura visual de los espectadores de la época; imágenes que, sin duda, tuvieron que entrar en colisión con las que ofrecían, como novedad, los cinematógrafos. Varios ejemplos pueden ilustrar lo que podríamos considerar la *norma visual* de aquellas gentes. Sin duda, en la esfera de los conflictos coloniales, la guerra con Cuba y el enfrentamiento con los Estados Unidos son los acontecimientos a los que se dedica mayor información gráfica (y escrita), en *La Ilustración Española y Americana*. En ésta y en otras muchas publicaciones, son

CUENTO SIN PALABRAS

POR GASCÓN



1



2



Gascón. Cuentos sin palabras.

3



4



5

muy numerosas la reproducción de fotografías de grupos de militares (generalmente oficiales y, a veces, soldados) como, por ejemplo, la de Federico Sole, de la Octava Compañía del Batallón de Voluntarios en Manila, o las que reproducen escenas bélicas, aunque los hechos ya han ocurrido y, por tanto, se trata de *montajes* para dar idea (al lector) de lo que fue una acción, como ésta de un grupo de soldados del batallón de Valencia que, al mando del sargento Sigüenza, defendieron heroicamente un convoy en el camino de Viñales, o bien la reproducción de dibujos como el titulado «Lucha a Muerte», de Enrique Estevan, para la cubierta de *Blanco y Negro* en el que asistimos al instante previo en el que un oficial a caballo va a proferir un golpe mortal a un insurrecto; como vemos todas ellas de claro valor propagandístico y emblema de una conciencia triunfalista, pese a que la realidad vaya demostrando lo contrario. A otro nivel, aunque también en este contexto bélico, la reproducción de óleos como el de Henry Danger, titulado «Cuba Filipinas la transgresión del mandamiento», verdadero ejercicio de sublimación de los desastres de la guerra.

Junto a estas imágenes bélicas, cuyo porcentaje y frecuencia es altísimo, están las imágenes artísticas, reproducciones de obras coetáneas, siendo las francesas las que cuantitativamente aparecen con mayor frecuencia. R. Varona, al hacer la crónica del Salón del Campo de Marte y del Salón de los Campos Elíseos, en la revista *Apuntes*, de 14

de junio, advierte cómo los «periódicos ilustrados, revistas y publicaciones de carácter especial llenan sus páginas con las reproducciones hechas por todos los procedimientos usuales, de los cuadros notables que en dichos certámenes figuran» y, al examinar las obras, una vez establecida las diferencias que a su juicio se dan entre los artistas franceses, alemanes, ingleses y españoles, subraya en los franceses «un sentido tan claro y tan profundo de lo que agrada, complace e interesa, que bien puede atribuirse al arte francés, ya que no la superioridad técnica, la mayor universalidad en el gusto público, al cual Francia sigue dirigiendo y dominando» (65), buen ejemplo de lo cual es ese «*Perfumes*», de Luisa Abbema, así como la llegada del cinematógrafo a Madrid en aquel año.

NOTAS

(1) Para los *lunes clásicos* del Teatro Español, idea debida a la actriz María Guerrero, véase *La Ilustración Nacional*, de 8 de noviembre de 1896, pág. 483. Todas las citas están referidas a este año de 1896, con las excepciones que se indican. Las fuentes utilizadas han sido fundamentalmente las Publicaciones Periódicas de ese año y el diario *El Imparcial*, así como el t. V de *Madrid en sus Diarios*, obra de Mercedes Agulló y Cobo. Las ilustraciones que acompañan al artículo han sido seleccionadas de esas publicaciones.

(2) MAESE PEDRO EL DEL RETABLO: «Diversiones Públicas», en *El Domingo*, de 30 de agosto, pág. 12.

(3) MORAL RUIZ, CARMEN DEL: *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*. Madrid, Turner, 1974, pág. 51.

(4) Estos títulos están sacados de la «Sección Espectáculos para hoy» del diario *El Imparcial*, de 15 de mayo, núm. 10426, pág. 3 y de 29 de octubre, núm. 10592, pág. 4.

(5) CANDELA: «Crónica», en *Metropolitana*, de 30 de junio de 1897, núm. 14, págs. 2-3.

(6) *Idem.*, pág. 110.

(7) PALACIO, ROBERTO DE: «En el Circo. Titiriterías», en *Nuevo Mundo*, de 21 de mayo, núm. 124, pág. 329.

(8) *Idem.*, pág. 329.

(9) *Idem.*, pág. 329. Se refiere a, entre otros, Franz Pastor, los clowns Bellinis, Billy Hayden, los hermanos Cañada, los Haloons Lees, etc.

(10) CHAVES, ANGEL R.: «Crónicas de compromiso», en *El Domingo*, de 27 de septiembre, pág. 53.

(11) GABALDÓN, LUIS: «Las verbenas», en *Blanco y Negro*, de 29 de agosto, núm. 278, pág. 6.

(12) *El Imparcial*, de 15 de agosto, núm. 10517, pág. 3.

(13) *Idem.*, pág. 4.

(14) Ch.: «La Verbena del Carmen», en

El Imparcial, de 16 de julio, núm. 10488, pág. 2.

(15) *Idem.*, pág. 2.

(16) LE BLOND: «Crónicas de sport», en *El Domingo*, de 18 de octubre, pág. 5 y *El Imparcial*, de 1 de octubre, núm. 10561, pág. 3.

(17) ALVAREZ BORBÓN, LUIS: «Madrid ciclista», en *Blanco y Negro*, de 19 de diciembre, núm. 294, págs. 2-6.

(18) *Idem.*, págs. 2-6. La entrevista se lleva a cabo en el *Salón Humber*. Entre los citados se encuentran Eugenio Selles, Vital Aza, los Gasset, Valdeiglesias, Federico Urrecha, Tomas Bretón, Eusebio Blasco, Montero Ríos, Enrique Sepúlveda, Federico Chueca o el Conde de Peñalver. Las cyclewomen citadas son Balbina Valverde, Rosario Pino, Felisa Lázaro, Lucrecia Arana, Loreto Prado, María Montes, María Guerrero, Pepita Alcocer, Concepción Cubas, Carmen Pastor, Rafaela Lasheras, Eulalia Molina...

(19) GABALDÓN, LUIS: «Las Verbenas» en *Blanco y Negro*, de 29 de agosto, núm. 278, pág. 7.

(20) «Noticias generales. El Campo de Recreo» en *Madrid Sport*, de 17 de mayo, núm. 136, pág. 1103.

(21) KASABAL: «Los Jardines del Retiro» en *Blanco y Negro*, de 15 de agosto, núm. 276, págs. 4-5. Otros lugares de recreo, poco recomendables, que recuerda el citado articulista, eran el *Éliseo Madrileño*, en Recoletos, y el *Paraíso* frente a la Real Fábrica de Tapices.

(22) Ortega Munilla, J.: «Madrid» en *Los Lunes de El Imparcial*, de 28 de julio, núm. 10491, pág. 1.

(23) «Espectáculos» en *El Nacional*, de 11 de noviembre, núm. 950, pág. 4.

(24) *El Imparcial*, de 15 de mayo, núm. 10.426, pág. 3.

(25) *Idem.*, pág. 3.

(26) *Blanco y Negro*, de 22 de agosto, núm. 277, pág. 24. Este mismo anuncio aparece en fechas anteriores.

(27) «El 1896 en Madrid» en *El Enano*, de 24 de enero de 1897, núm. 283, pág. 3. Los 53 festejos se desdoblan de la siguiente

forma: 17 corridas de abono, 10 extraordinarias, 1 corrida mixta y 25 novilladas.

(28) «La corrida de toros a beneficio de los soldados» en *El Imparcial*, de 12 de noviembre, núm. 10.606, pág. 1. En esta nota se dice que «el deseo de ver torear a Guerrita, Reverte y Bombita, haciendo al mismo tiempo una obra de caridad y de justicia produce tal demanda de billetes que difícilmente serán complacidos todos los que deseen asistir al espectáculo». Los precios, también extraordinarios, oscilaban entre las 12 y 3 pesetas.

(29) *El Imparcial*, de 12 de mayo, núm. 10.423, pág. 3.

(30) *Idem.*, pág. 3.

(31) «Espectáculos. Teatros» en *El Cardo*, de 12 de mayo, núm. 117, pág. 6.

(32) *El Imparcial*, de 13 de mayo, núm. 10.424, pág. 3.

(33) *Idem.*, pág. 3.

(34) *Idem.*, de 16 de mayo, núm. 10.427, pág. 3. A ese selecto público se refiere también una nota inserta en *La Ilustración Española y Americana*, de 22 de mayo, núm. XIX, pág. 311.

(35) ROYO VILLANOVA, LUIS: «La Fiesta del Santo» en *Blanco y Negro*, de 16 de mayo, núm. 263, pág. 6.

(36) Sobre este aspecto véase ALAMINOS LÓPEZ, EDUARDO: «Cinematógrafos madrileños (1896-1918)» en *Villa de Madrid*, núm. 88, págs. 48-66; especialmente la nota 58. Y «En la Pradera. La gente y la real familia» en *El Imparcial*, de 16 de mayo, núm. 10.427, pág. 7.

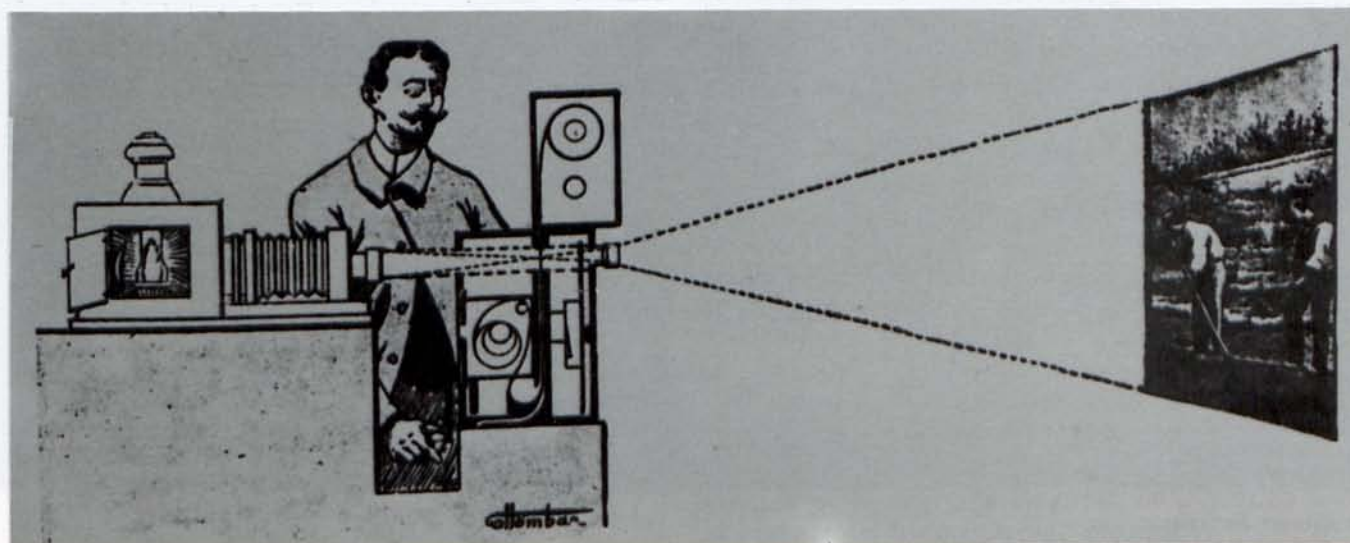
(37) CLARITO: «Crónica teatral. Estrenos y Beneficios. Partes telefónicas de...» en *Madrid Sport*, de 17 de mayo, núm. 136, pág. 1098. Los subrayados son suyos.

(38) CÁNDIDO: «Carta semanal» en *El Cardo*, de 19 de mayo, núm. 118, pág. 2.

(39) CHIPEN (?): «Espectáculos. Teatros» en *Idem.*, pág. 7.

(40) *El Imparcial*, de 20 de mayo, núm. 10.431, pág. 3. El día 1 de junio ya no aparece anunciado este cinematógrafo.

(41) PALACIO, ROBERTO DE: «En el Circo. Titiriterías» en *Nuevo Mundo*, de 21 de mayo, núm. 124, pág. 330.



(42) *La Ilustración Española y Americana*, de 22 de mayo, núm. XIX, pág. 311. Véase además AGULLÓ y COBO, MERCEDES: *Madrid en sus diarios. 1891-1899*, t. V, pág. 73. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1972.

(43) ROJAS: «Majaderías» en *El Cardo*, de 26 de mayo, núm. 119, pág. 5.

(44) *El Imparcial*, de 27 de mayo, núm. 10.438, pág. 3, de 4 de junio, núm. 10.446, pág. 3, de 8 de junio, núm. 10.450, pág. 2 y de 9 de junio, núm. 10.451 en donde se dice que es el «Último espectáculo en que tomará parte Mr. Rousby con su animatógrafo». Esto se repite los días 10, 11 y 12. Y el día 13 se anuncia un cambio completo de programación y dirección en el mencionado Circo.

(45) *El Imparcial*, de 14 de junio, núm. 10.456, pág. 3. Para otras visitas reales véase AGULLÓ y COBO, MERCEDES, *op. cit.*

(46) ECHEGARAY, JOSÉ: «La Conquista del tiempo» en *Apuntes*, de 28 de junio, núm. 15, págs. 6-8.

(47) ECHEGARAY, JOSÉ: «El tiempo al revés» en *Los Lunes de El Imparcial*, de 6 de julio, núm. 10.478, pág. 3. En este artículo ECHEGARAY se refiere al cinematógrafo como «ese ingenioso aparato que hoy recorre Europa» y «ese maravilloso juguete que perpetúa el movimiento, que graba los instantes como se graba las letras en un libro...».

(48) BENAVENTE, JACINTO: «El Cine-matógrafo del amor» en *Los Lunes de El*

Imparcial, de 6 de julio, núm. 10.478, pág. 4.

(49) *El Imparcial*, de 1 de julio, núm. 10.473, pág. 4. El texto completo del anuncio es el siguiente: «El cinefotógrafo americano. La fotografía viviente, tamaño natural. Ilusión absoluta del movimiento sin ruido y sin trepidación. Gran surtido de FILMS-EDISON con color y sin color. COMPANIA AMERICANA DE FOTOGRAFOS EDISON, 30, rue Bergere, 30. París (Francia)». El anuncio vuelve a aparecer el día 8 de julio y el 4 de agosto (núms. 10.480 y 10.506, respectivamente).

(50) L. P. «Crónicas científicas. El Cine-comicográfico» en *El Cardo*, de 21 de julio, núm. 127, pág. 6.

(51) RODRÍGUEZ MOURELO, JOSE: «El Cinematógrafo» en *La Ilustración Española y Americana*, de 22 de julio, núm. XXVII, págs. 42-43.

(52) BECERRO DE BENGUA, RICARDO: «Por ambos mundos, Narraciones cosmopolitas» en *La Ilustración Española y Americana*, de 30 de julio, núm. XXVIII, págs. 62-63.

(53) *El Imparcial*, de 11 de agosto, núm. 10.513, pág. 4. Otro anuncio de venta aparece el 31 de octubre en *Blanco y Negro*, pág. 24, al precio de 3.000 francos, con una oferta de 12 películas.

(54) *El Imparcial*, de 29 de octubre, núm. 10.592, pág. 4. Se repite los días 30 y 31 de este mes y desde el 1 hasta el 8 de noviembre.

(55) *El Imparcial*, de 30 de octubre, núm. 10.593, pág. 3.

(56) *El Imparcial*, de 31 de octubre, núm. 10.594, pág. 3.

(57) *El Imparcial*, de 1 de noviembre, núm. 10.595, pág. 3.

(58) PÉREZ ZÚÑIGA, JUAN: «Crónica... (o cosa parecida)» en *El Domingo*, de 8 de noviembre, pág. 2.

(59) *El Imparcial*, de 8 de noviembre, núm. 10.602, pág. 3.

(60) *El Imparcial*, de 10 de noviembre, núm. 10.604, pág. 3. *El Cronomatógrafo* se anuncia el día 12 y el 13 ya no aparece.

(61) *El Imparcial*, de 10 de noviembre, núm. 10.604, pág. 3.

(62) *El Imparcial*, de 27 de noviembre, núm. 10.621, pág. 4. Este anuncio se repite hasta el día 30 inclusive. Se vendían al precio de 325 a 1.200 pesetas.

(63) *Blanco y Negro*, de 7 de noviembre, núm. 288, pág. 16. Ilustra la crónica «A ocho días vista», de Luis Royo Villanova.

(64) Véase *El Domingo*, de 5 de julio, pág. 15, *Blanco y Negro*, de 25 de julio, núm. 273, pág. 6, *Metropolitana*, de 15 de noviembre de 1897, núm. 19, pág. 15, *Blanco y Negro*, de 26 de diciembre, núm. 295, pág. 8, *La Lectura Dominical*, de 26 de enero, núm. 108, pág. 62 y *Blanco y Negro*, de 19 de diciembre, núm. 294, pág. 9.

(65) VARONA, R.: «Los Salones de París en 1896. Notas y lecturas» en *Apuntes* de 14 de junio, núm. 13, pág. 6.



Luisa Abbema. *Perfumes*.



ANTONIO CARNICERO Y LAS EDICIONES DE «EL QUIJOTE» DE IBARRA DE 1780 Y 1782

Por
M.^a Antonia MARTINEZ IBAÑEZ

En España, el grabado no logró el éxito que en otros países, al ser considerado por nuestros artistas, como un arte menor. Fue Palomino, quien inició la enseñanza del grabado; él educó a una promoción de grabadores profesionales, que elevaron el nivel de este arte a un grado jamás alcanzado en España, haciendo que nuestro país —junto con Alemania y Holanda— ocupase uno de los primeros puestos en Europa.

Como muestra de aquel momento tenemos las bellas láminas que ilustraron las ediciones que la Real Academia de la Lengua realizó en 1780 y la de 1782, de «El Quijote».

La Real Academia de la Lengua, fue fundada en 1713, para que velase por la elegancia y pureza del lenguaje y una de sus primeras realizaciones fue la edición de «El Quijote» —que junto con la publicación de «La conjuración de Catilina y la Guerra de Yugurta» de Salustio— merece un comentario especial desde el punto de vista artístico, ya que se trata de la obra cumbre de la imprenta española, un auténtico hito de la historia del libro ilustrado español.



Foto 1.



Foto 2.

Las causas que hacen que pueda calificarse de genial esta obra son por un lado la extraordinaria calidad de la impresión, de Joaquín Ibarra (nacido en Zaragoza en 1725, impresor de Cámara de Carlos III, del Supremo Consejo de Indias y del Real Ayuntamiento de Madrid, el cual, junto con Elzevierios en Amsterdam, Cristóbal Platin en Amberes y Bodoni en Salarzo, ha sido considerado como uno de los grandes impresores europeos de todos los tiempos), y por otro, la meticulosidad con que se hizo.

La idea de la realización de esta edición de «El Quijote», surgió en la Junta de la Real Academia de la Lengua, celebrada el jueves 11 de marzo de 1773, en la que se acordó hacer una edición que superase a todas las realizadas hasta ese momento, tanto en corrección, como en magnificencia. Para llevar a cabo esta idea, debía contarse primero con la autorización real, para lo cual se encargó a uno de los miembros de la Junta —el señor Angulo— que por medio del Marqués de Grimaldi, Ministro de Estado de Carlos III, hiciese llegar al Rey el deseo de la Academia.

No se hizo esperar mucho la contestación del Monarca, ya que en la Junta del día 16 de ese mismo mes, se dio lectura a un escrito del Marqués de Grimaldi, quien entre otras cosas decía: «...ha merecido la aprobación, aceptación y aplauso del Rey, el pensamiento de que se imprima la «Historia de D. Quixote» siempre que se haga correcta y magníficamente, así como la vida de D. Miguel de Cervantes, concediendo a la Real Academia de la Lengua, licencia para imprimir la obra».

Se procedió primero a formar una Comisión que debía encargarse de cotejar, con gran esmero, todas las ediciones príncipes de «El Quijote», eliminando de ellas las erratas. Posteriormente, se debía hacer un análisis meticuloso de la obra, así como un plan cronológico de la misma, además de incluir la vida de Cervantes.

Fue en la Junta de la Academia, del martes 30 de marzo de ese año, cuando se tomó el acuerdo del número de tomos que debía tener la edición, decidiéndose que fuesen cuatro. También se planteó el tipo de letras que debían utilizarse, tanto en el texto, como en el prólogo y dedicatoria, así como la clase de papel, que tenía que ser de la mejor calidad, para lo cual se encargó a un fabricante catalán que hiciese uno especial de hilo.

Con esta conjunción de detalles, es lógico que cuando se pensó en las ilustraciones de la obra, se decidiese que habían de tener carácter excepcional y por ello, para la selección de los dibujos que presentasen los artistas que desearan formar parte de la realización de los 33 pasajes de que debían constar las láminas, así como las correspondientes cabeceras y remates de página, se formó otra Comisión, compuesta por los señores Lardizábal, Ríos y Trigueros.

Según unas notas localizadas en los archivos de la Real Academia de la Lengua (1) y bajo el título «Asuntos para las láminas que se harán para la obra de D.

Quixote», existe para cada lámina una detallada relación de cuanto había de dibujarse en ella, hasta los menores detalles, no dejando su realización a la inventiva de los dibujantes que debían intervenir en su ejecución. En las láminas de Antonio Carnicero se puede observar cómo siguió fielmente estas indicaciones.

También se determinó que los trajes que figurasen en los dibujos de las láminas estuviesen de acuerdo con la moda de los siglos XV y XVI, para lo cual, podrían inspirarse en las pinturas que existían en el Palacio Real Nuevo y en el del Buen Retiro. Esto mismo debían hacer cuando se tratase de las armaduras, que debían copiar de las existentes en la Armería Real.

En lo concerniente al apartado «Vida de Cervantes», debía figurar en él su retrato y como se suponía que el auténtico retrato de Cervantes era el que le había hecho Alonso del Arco y cuyo propietario, el Conde del Aguila, lo tenía en Sevilla, en la Junta del 7 de octubre de 1773, se propuso que nuevamente fuese el señor Angulo quien formulase al Conde del Aguila el deseo de la Academia de dibujarlo. El Conde del Aguila lo envió desde Sevilla y la Real Academia de la Lengua, en agradecimiento le nombró Académico de Honor.

Fueron muchos los artistas que presentaron sus dibujos para colaborar en esta edición, algunos de los cuales ya tenían una posición consolidada en la pintura y el grabado del último tercio del siglo XVIII: Goya, Castillo, Fierro, Arnal, Barranco y Antonio Carnicero y entre los grabadores, Selma, Moles, Fabregat, Muntaner, Barcelón, Cruz y Carmona.

En una relación de partidas económicas satisfechas por la Real Academia de la Lengua, correspondiente al año 1777, sobre pagos por dibujos presentados para esta obra, aparece el nombre de Goya, indicando que presentó el dibujo «Aventura del rebuzno», por el que le abonaron 900 reales de vellón. Este dibujo no se ajustó para nada a las notas dadas por la Académica de cómo debía ser y tal vez ésta fuese la causa de que tanto el dibujo como Goya no figuren en las ilustraciones de la edición, que fue iniciada en 1777 y finalizada en el mes de marzo de 1780.

Antonio Carnicero Mancio es otro de los nombres que figuran entre los que presentaron un dibujo, por el que se le abonaron también 900 reales de vellón, y aunque desconocemos el título del dibujo, sí sabemos que «agradó mucho a la Junta», encargándosele por ello la elaboración de 20 láminas, por un importe de 18.000 reales de vellón, más 25 cabeceras y 15 remates de página, por las que percibió 8.940 reales de vellón.

Antonio Carnicero Mancio, nacido en Salamanca en 1748 en el seno de una familia castellana de artistas, fue hijo del escultor Alejandro Carnicero Miguel y hermano de Isidro Carnicero, que llegó a ser Director General en la rama de Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hombre trabajador, Antonio Carnicero consiguió los nombramientos de Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que impartió las enseñanzas de Principios y Yeso hasta un



Foto 3.



Foto 4.



Foto 5.



Foto 6.

año antes de su fallecimiento, ya que debido a su sordera se le eximió de continuar enseñando. Fue pintor de Cámara de Carlos IV, continuando con José Bonaparte, y Profesor de Dibujo y Diseño del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, y de sus hermanos los Infantes Carlos María Isidro y Francisco de Paula.

Carnicero debió enterarse de la selección que estaba haciendo la Real Academia de la Lengua por José del Castillo, con el que había trabajado en la elaboración de los cartones para unos tapices que debían adornar las habitaciones privadas de la Princesa de Asturias en el Palacio de El Pardo. José del Castillo ya estaba trabajando para la edición de «El Quijote» cuando Antonio Carnicero presentó su dibujo y fue aceptado.

José del Castillo a pesar de ser uno de los primeros artistas que comenzaron a colaborar en la edición de «El Quijote», debido a haber solicitado un aumento en el precio asignado por la Academia por los dibujos que debía realizar, la Institución le indicó «se suspenda de hacer otros», caso que no se dio con Antonio Carnicero y que le valió ser tenido en cuenta para que realizase junto con su hermano Isidro todas las láminas de la edición que la Academia volvió a hacer en 1782.

De los dibujos preparatorios, que presentó Antonio Carnicero para la edición de 1780, sólo se han localizado seis, realizados a pluma y tinta china sobre papel agarbanzado que miden 145 por 208 milímetros. Estos dibujos fueron propiedad de don Valentín Carderera, cuyos descendientes los vendieron a la Biblioteca Nacional.

(1) Archivo de la Real Academia de la Lengua. Legajo 301, núm. 6.

Estos dibujos son:

«*Portada*». Grabada por Selma, el cual introdujo algunas modificaciones en el dibujo preliminar: vestido de la dama que acompaña a Don Quijote; sustitución en una de sus manos de un molino por un retrato y la supresión en la mano del macho cabrío de un pliego.

Estas diferencias podemos observarlas al confrontar las fotografías núms. 1 y 2.

«*Don Quijote encuentra en Sierra Morena la maleta de Cardenio*». Pertenece a la lámina núm. VII del Tomo I; la grabó Fabregat, no modificando en nada el dibujo preliminar como puede comprobarse confrontando las fotos núms. 3 y 4.

«*Pendencia en la Venta*». Pertenece a la lámina XIV del Tomo II; la grabó Fabregat y la única modificación respecto al dibujo preparatorio es la actitud de las manos de las mujeres que presencian la escena. Fotos 5 y 6.

«*Encuentro de Don Quijote con las tres labradoras*». Corresponde al grabado de la lámina XVIII del Tomo III, grabada por Barcelón, el cual no modificó en nada el dibujo preliminar. Fotos 7 y 8.

Esta lámina figura entre las proporcionadas por la Academia de la Lengua a los dibujantes y en ella se dice:

«*Lámina de las tres labradoras*: Se figura un campo espacioso y llano, a un lado un bosque y a lo lejos el lugar del Toboso. Vienen del Toboso hacia el bosque tres labradoras, sobre tres jumentos, Sancho estará puesto de rodillas teniendo del cabestro con una mano y el jumento de una de las tres labradoras, y con la otra mano en la que tendrá la [...] dará a entender que está hablando con la labradora. D. Quixote estará al lado de Sancho puesto también de rodillas, en ademán de estar callado, como admirado y suspenso, mirando con toda atención al rostro de la labradora, la cual se representará bastante fea y tosca, gorda cariredonda, roma, con un lunar de pelos sobre el labio de arriba, el gesto de la cara sea como de enfadada y la acción como que esta diciendo con mucho enfado a D. Quixote y Sancho que se aparten y la dexen pasar. Al lado de D. Quixote, en el suelo, la lanza, la adarga y la celada. No lejos de Sancho estará su rucio y a la entrada del bosque Rocinante. Las tres labradoras, dos de ellas estarán en sus burros mirando a D. Quixote y a Sancho en ademán de estar muy admiradas».

«*Don Quijote en la Cueva de Montesinos*». Pertenece a la lámina XXI del Tomo III grabada por Barcelón, quien sólo modificó el dibujo preliminar en la forma de abrocharse el jubon Don Quijote. Fotos 9 y 10.

La descripción de esta lámina es la siguiente: «*Lámina. Aventura de la Cueva de Montesinos*: Se figu-



Foto 7.



Foto 8.



Foto 9.



Foto 10.

rará una Cueva cuya boca será ancha y estará toda cubierta de cambrones y malezas. D. Quixote con la espada desnuda en la mano frente de la cueva, de donde saldrán una bandada grande de aves, de grajos y de murciélagos, los cuales, encontrados al salir con D. Quixote en la postura de un hombre que ha perdido y el nivel del cuerpo y no ha llegado a caer en el suelo, habrá varias ramas cortadas por el suelo y alrededor de D. Quixote y las malezas de la cueva estaran en disposición que se conozca que han dado ya golpes en ellos, D. Quixote estará sin armadura, en jubon, con unos calzones de fuelle, balona en el cuello, botines a media pierna y zapato fuerte, tendrá atada a la cintura sobre el jubon una sogá gruesa, por el otro extremo de la sogá la cual estará teniendo Sancho por el otro extremo apeado del rucio o alguna distancia de D. Quixote y quedará mucha sogá por el suelo para dar a entender que es muy larga, junto a Sancho estará un hombre apeado también de su jumento, en traxe de estudiante pero no de bayeta, mirando con mucha atención y con ademan de reirse de D. Quixote, junto a los jumentos estará Rocinante y en el suelo se verá la armadura de D. Quixote, el escudo y la lanza».

«Don Quijote encuentra a la cuadrilla de Roque Guinart». Este dibujo es el de la lámina XXIX del Tomo IV grabada por Muntaner quien lo único que añadió al dibujo preliminar es la espuela que lleva Roque Guinart. Fotos 11 y 12.

En todos los dibujos preparatorios localizados, se puede comprobar la peculiar manera que tenía Antonio Carnicero de hacer sus composiciones, en las que utiliza el triángulo, la diagonal, la elipse y el aspa. En todos ellos, junto a una gran limpieza de ejecución, se advierte una cuidada elegancia y aunque fueron grabados por los mejores artistas del momento, no supieron captar toda la belleza del dibujo.

De las catorce láminas siguientes, sólo conozco sus dibujos a través de los grabados, por lo que ignoro si modificaron los dibujos preliminares.

«Don Quijote gana el yelmo de Mambrino». Grabado correspondiente a la lámina VII del Tomo I, grabada por Selma. Es de las primeras que realizó Antonio Carnicero. Foto 13.

«Don Quijote y el retablo de Maese Pedro». Grabado de la lámina XXII del Tomo III, por Muntaner. Foto 14.

En las notas de la Academia se describe así:

«Lámina la Aventura de los titeres: Se figura un cuarto de una venta y en él un teatro de titeres. D. Quixote con la espada desnuda delante de un teatro tirando tajos y rebeses en él, de suerte que le tenga ya medio trastornado, los muñecos estarán caídos por el suelo y por el teatro. Unos sin cabeza, otros perniquebrados y todos hechos pedazos, del techo estará colgado un aspa de madera con cuatro velas, en los cuatro extremos, y figurando el movimiento que tiene, una

cosa que esta colgada y se ha dado un golpe en el cor-
del de que esta pendiente, en el teatro habrá varias ce-
rillas, encendidas, unas ciadas, otras torcidas y otras
pixas. La postura de D. Quixote será tirando furiosos
tajos de abaxo a arriba y Maese Pedro por detras de él
y del teatro estará en ademan de ladearse y agacharse
para uir el cuerpo al tajo de D. Quixote. Al lado del
teatro estará un muchacho con una barilla en la mano
procurando esconderse y huir de los tajos y rebeses de
D. Quixote. Entre el auditorio, que se compondra de
varios hombres y mugeres, estaran Sancho y el estu-
diante de la cueba de Montesinos, en parte que les dis-
tinga, dando a conocer en el semblante que estan lle-
nos de miedo y espanto. Los demas del auditorio unos
estarán dexando el asiento, otros tomando la puerta
para salir, otros sentados y todos llenos de admiración
y de miedo, particularmente las mugeres y podra po-
nerse algun muchacho llorando y abrazado a su ma-
dre. Por una ventana del cuarto que figurará a un mono
grande y sin cola escapando por una ventana del cuar-
to a tomar el texado. A Maese Pedro se le pondra des-
nudo con un jubon de gamuza, medias y calzones de
lo mismo y tendra un parche en la cara que le cubra el
ojo izquierdo y casi la mitad del carrillo».

«Teresa Panza recibe carta de la Duquesa». Gra-
bado de la lámina XXVII del Tomo IV por Muntaner.
Foto 15.

En las notas de la Academia se dice:

«Carta de la Duquesa a Teresa Panza: Se figura una
casa a la entrada de un lugar, a la puerta por la parte
de afuera estará Teresa Panza con una rueca en la mano
hilando un poco de estopa y junto a ella su hija San-
chica. Delante de Teresa Panza estará puesto de rodi-
llas con botas y espuelas, un page, muchacho de buena
traza, el qual tendra en una mano una sarta de corales
y una carta, en ademan de estar hablando con Teresa
Panza y de entregarle los corales y la carta, en la otra
mano o en el suelo tendra pendiente un bulto que fi-
gure un lio de ropa. A alguna distancia del page estará
un caballo ensillado y refrenado. A Teresa Panza se fi-
gura como una muger de 40 ó 50 años con una cara
abellanada, saya de paño y un jubon sin mangas ni fal-
dillas de lo mismo, Sanchica que será como de 14 años
con el mismo traxe, pero descalza y con la cabeza muy
desgreñada. A Teresa Panza se pondra en ademan de
estar mirando al page como suspensa y admirada y a
Sanchica muy alegre y como saltando de gusto.»

«Don Quijote recibe en Sierra Morena a la Princesa
Micomicona». Grabado de la lámina X del Tomo II,
por Ballester. Foto 16.

De esta lámina y de las dos siguientes no hay des-
cripción en la Academia.

«Batalla de Don Quijote con los cueros de vi-
no». Corresponde a la lámina XI del Tomo II y la
grabó Carmona en 1779. Foto 17.



Foto 11.



Foto 12.



Foto 13.



Foto 14.

«Comida en el campo». Pertenece a la lámina XV del Tomo II y la grabó Ballester. Foto 18.

«La aventura de los leones». Grabado de la lámina XX del Tomo III por Ballester. Foto 19.

En las notas de la Academia se describe así:

«Aventura de los leones: Se procurará un campo en donde estará un carro y encima de él dos jaulas y dentro de cada una de ellas un grande león, sobre las jaulas se pondrán dos o tres vanderillas. El Leonero estará de pie sobre el carro por la parte trasera en ademan de haber abierto la jaula para que salga el león, el cual estará puesto de pie a la boca de la jaula con toda la cabeza fuera de ella, mirando hacia todas partes, con aspecto fiero y en ademan de querer volver a meter hacia dentro de la jaula.

D. Quixote estará delante del león a pie y armado con el escudo en la mano y la espada en la otra, en ademan de aguardar con serenidad al león, para lidiar con él. Junto a D. Quixote estará Rocinante y cerca de él el lanzon caído en el suelo. Sancho ira huyendo en su rucio taloneándole y arotándole para que corra y volviendo la cara hacia donde quedaba su amo, ira también huyendo con Sancho, un hombre a caballo, vestido con un gaban y el carretero huyendo también montado en una mula de las del carro y llevando la otra de diestra.»

«La aventura de Clavileño». Grabado de la lámina XXIV del Tomo III, por Fabregat. Foto 20.

De esta lámina y de la siguiente no hay descripción en la Academia.

«Comida en casa de los Duques». Grabado de la lámina XXIII del Tomo III, por Fabregat. Foto 21.

«Sancho Panza se despide para ir a la Insula». Corresponde a la lámina XXV del Tomo IV grabada por Muntaner en 1779. Foto 22.

En las notas de la Academia se describe así:

«Se despide Sancho de los Duques y de su amo: Se figura un Palacio y en él una galeria que cae a un patio. En la galeria estarán el Duque, la Duquesa, D. Quixote, Sancho y algunas damas. Sancho estará vestido a lo letrado, y encima un gaban muy ancho de camelone de aguas leonado y una montera de lo mismo que tendra en la mano y estará puesto de rodillas delante de su amo besándole la mano. Sancho tendrá la cara llorosa y triste, igualmente que D. Quixote, el cual estará en traje de casa con la espada puesta en un tahali y encima tendra un gran manto de escarlata y en la cabeza una montera de raso. En el patio habrá varias gentes y un macho ensillado a la gineta y junto a él el rucio con su albarda muy compuesto y enjaezado»

«Comida de Sancho Panza en la Insula». Corresponde a la lámina XXVI del Tomo IV grabada por Fabregat. Foto 23.

En las notas de la Academia se describe así:

«Come Sancho en público: Se figura un gran salon ricamente adornado, en medio de él habra una mesa grande, toda cubierta de platos y a un lado un aparador. No habrá mas que una silla a la cabecera de la mesa, en la que estará sentado Sancho con un babero puesto al cuello, a un lado de Sancho estará D. Pedro Recio en traje de medico con una barilla en la mano y al otro uno en traje de estudiante. Pedro Recio estará poniendo la punta de la varilla sobre el plato que tiene Sancho delante y un page estará quitando el plato a toda prisa. El Maestre Sala estará en acción de irle a poner otro plato delante y Sancho estará como suspenso y admirado llevando un bocado a la boca y mirando a los circunstantes. Alrededor de la mesa o a un lado habrá varios hombres y mujeres que estan viendo comer a Sancho y todos estaran de pie»

«Sancho ronda la Insula». Grabado de la lámina XXVIII del Tomo IV, por Fabregat. Foto 24.

En las notas de la Academia se describe así:

«Fin trágico del Gobierno de Sancho: Se figura un cuarto que cae a unos corredores, en la puerta del cuarto, por la parte de afuera estará Sancho de pie y metido entre dos paveses o escudos largos y concavos, puestos uno por delante y otro por las espaldas y atados a los lados alrededor de unos cordeles, de suerte que solo le queda descubierta la cabeza y los pies hasta la mitad de las espinillas, sin medias ni calcetines, con solo unas chinelas tendra tambien libres los brazos que saldrán por unos agujeros hechos en los paveses y sin mas ropa en ellos que la camisa, en la mano derecha tendra una lanza que le servirá de apoyo para mantenerse en pie. En los corredores y por abaxo habrá una trampa de hombres que vienen alboratados y corriendo, con achas encendidas en las manos y las espaldas desnudas en ademan de dar voces y traer algarrada, habrá algunos, tambien con tambores y trompetas, junto a Sancho estarán algunos en acción de decirle y persuadirle, con muchas prisas, que ande y los guie. Sancho tendrá la cara muy aflijida y con susto. Esta aventura sucedió por la noche».

«D. Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna». Este grabado coresponde a la lámina XXX del Tomo IV y fue grabada por Fabregat. Foto 25.

En las notas de la Academia dice así:

«Caballero de la Blanca Luna vence a D. Quixote: Se figura una playa, a la vista de Barcelona y en el mar se dexarán ver algunas embarcaciones. D. Quixote estará armado con todas sus armas, caído en el suelo de-



Foto 15.



Foto 16.



Foto 17.



Foto 18.

baxo de Rocinante y por alli cerca el escudo y la lanza como arrojados a la fuerza del golpe. El Caballero de la blanca luna (que es el barbero Sanson Carrasco) estará junto a D. Quixote montado en un buen caballo y armado de todas armas y enteramente cubierto el rostro con la visera. En el brazo izquierdo tendrá un escudo con una media luna pintada en medio, en la mano derecha tendrá la lanza poniendo la punta de ella sobre la visera de D. Quixote. Sancho estará montado en el Rucio mirando la tragedia de su amo, con mucha melancolia y el Virrey de Barcelona con otros, todos montados a caballo serán los espectadores del desafio».

«Testamento y muerte de D. Quijote». Corresponde este grabado a la lámina XXXII del Tomo IV y la grabó Selma en 1779. Foto 26.

En las notas de la Academia se describe así:

«D. Quixote hace su testamento: Se figura a D. Quixote metido en la cama e incorporado en ella, a un lado estará un escribano con un bufete delante, sobre el cual estará escribiendo y D. Quixote estará en ademán de dictar su testamento. Alrededor de la cama estarán el Cura, el barbero, el Bachiller Sancho Carrasco, Sancho, el ama y la sobrina, todos mirando con mucha atención a D. Quixote y el ama, la sobrina y Sancho llorando muy afligidos».

Los dibujos de las cabeceras y remates de página que hizo Antonio Carnicero, se encuentran en los siguientes tomos y páginas: Tomo I, págs. 1, 3, 43, 152, 155, 201, 202, 203, 204, 205, 214, 215, 223 y 224.

Tomo II, págs. 1, 413 y 418.

Tomo III, págs. 1, 4, 5, 13, 14 y 305.

Tomo IV, págs. 1, 345 y 346, además de las que figuran en el folio preliminar.



Foto 19.



Foto 20.

El éxito alcanzado por esta edición fue tal que en 1977, Ediciones Turner, lanzó al mercado bibliófilo, un facsímil, obra ejemplar en cuanto a su impresión e ilustración y en un papel especialmente fabricado para esta edición, con una tirada total de 1.000 ejemplares numerados.

Desconocemos el número de ejemplares que se tiraron de la edición original en 1780, pero no debieron ser muchos, cuando se pensó que para que esta joya pudiese llegar al gran público se debía hacer otra edición que, sin restar categoría a la primera, pudiese resultar más asequible. Así fue como la Real Academia de la Lengua el año 1782 editó la «Segunda de la Academia», en la que sin restar texto, ni número de tomos, se hizo de tamaño más reducido y así sus ilustraciones miden 155 por 90 milímetros y sólo llevan 23 láminas más el retrato de Miguel de Cervantes. Todas ellas fueron dibujadas por los hermanos Antonio e Isidro Carnicero, siendo estos mismos dibujos los que ilustraron la edición que la Viuda Hijos de Ibarra hicieron en 1787, así como la que se publicó en París por Bossage y Mason en 1814.

Los grabadores que intervinieron en la edición de 1782 fueron: Muntaner, Brieve, Tejada, Fabregat, Palomino, Ballester y Salvador Carmona.

Los títulos de estas ilustraciones y su ubicación dentro de los tomos, es la siguiente:

«Retrato de Cervantes». Figura en la primera página del Tomo I de la «Vida de Cervantes» y la grabó Selma.

«D. Quijote prueba la resistencia de la celada». Grabado de la lámina II del Tomo I y también fue Selma quien la grabó.

«D. Quijote vela sus armas en el corral de la venta». Corresponde al grabado de la lámina III del Tomo I y fue grabada por Muntaner en 1781.

«D. Quijote arremete contra los molinos de viento». Corresponde a la lámina IV del Tomo I y la grabó Brieve en 1781.

«D. Quijote observa como mantean a Sancho Panza». Corresponde a la lámina V del Tomo I y la grabó Selma.

«D. Quijote apedreado por los pastores bebe el balsemo de Fierabrás». Es la lámina VI del Tomo I y fue grabada por Fabregat.



Foto 21.



Foto 22.

«D. Quijote apredreado por los Galeotes que acaba de libertar». Es la lámina I del Tomo II, y la grabó Brieua.

«D. Quijote dando saltos en el aire al empezar su penitencia en Sierra Morena». Es la lámina II del Tomo II, y la grabó Fabregat.

«El barbero es arrojado de la mula que montaba el cura». Es la lámina III del Tomo II, y la grabó Brieua en 1781.

«El muchacho Andrés encuantra a D. Quijote, y al reconocerle le abraza». Es la lámina IV del Tomo II, y la grabó Palomino.

«D. Quijote acuchillando los pellejos de vino». Es la lámina V del Tomo II, grabada por Selma.

«D. Quijote encontrado y conducido a su lugar encerrado en una jaula». Es la lámina VI del Tomo II, y la grabó Fabregat.

«La sobrina y el ama no permiten a Sancho entrar en la casa de D. Quijote». Pertenece a la lámina I del Tomo III, y fue grabada por Fabregat en 1781.

«Las tres labradoras». Es la lámina II del Tomo III, y la grabó Ballester.

«Vencido el Caballero de los Espejos, D. Quijote descubre en él al Bachiller Sansón Carrasco». Es la lámina III del Tomo III, y la grabó Fabregat.

«D. Quijote en casa del caballero verde gabán». Es la lámina IV del Tomo III, y la grabó Tejada.

«La aventura de Basilio y Quiteria en las bodas de Camacho». Es la lámina V del Tomo III, y la grabó Selma.

«Del mal fin que tuvo para Sancho Panza la aventura del rebuzno». Es la lámina VI del Tomo III grabada por Selma.

«La Trifalde cuenta a D. Quijote sus desdichas causadas por el gigante Malambruno». Es la lámina I del Tomo IV grabada por Ballester.

«Sancho Panza adminitra justicia entre el sastre y el labrador en la querella de los Gaperuzas». Es la lámina II del Tomo IV grabada por Selma.

«D. Quijote y D.^a Rodríguez, son sorprendidos juntos en la alcoboba de D. Quijote». Es la lámina III del Tomo IV y la grabó Carmona.

«Sacan a Sancho Panza de una sima, donde dio fin su gobierno». Es la lámina III del Tomo IV grabada por Ballester.

«Aventura de la cabeza encantada». Es la lámina IV del Tomo IV y la grabó Muntaner.

«Muerte de D. Quijote de la Mancha, Alonso Quijano el Bueno». Es la lámina VI del Tomo V y la grabó Muntaner en 1782.



Foto 23.



Foto 24.



Foto 25.



Foto 26.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, Emiliano: *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona, 1946, pág. 19.
- ALONSO CORTÉS, Narciso: *Miscelanea Vallisoletana*, Madrid, 1955, Tomo II, pág. 477.
- ALVAREZ OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1833-84, pág. 134.
- BARCIA, Angel: *Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, pág. 165.
- BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA Y MUSEOS DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID: Madrid, 1947, pág. 161.
- GRAUDUMAN, Erwin: *Introduction et choix de Dessins de maîtres espagnols*, pág. 40.
- LAMBERT, Elie: *Una fuente inédita de un Capricho de Goya*, Madrid, 1949, pág. 110.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan: *La labor expansiva del primer retrato de Cervantes*, Madrid, 1916, pág. 76.
- PÁEZ RIOS, Elena: *Repertorio de Grabados Españoles*, Madrid, 1981, Tomo I, págs. 101 y 168.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Pintores de cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, pág. 214.
- SENTENACH, Narciso: *La pintura en Madrid desde sus orígenes*.
- STERLING, William: *Annals of the Artist of Spain*, London 1848, pág. 178.
- VINAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1889, Tomo II, pág. 112.



EL MADRID ISABELINO VISTO POR UN FRANCÉS: EL BARON CHARLES DAVILLIER

Por
Rosalía DOMINGUEZ DIEZ

INTRODUCCION

Madrid ha sido, desde muy antiguo, un poderoso imán que ha atraído hacia sí no sólo a gentes de todos los puntos de España, sino también a muchos extranjeros sobre los que ha ejercido una extraña y a veces contradictoria influencia. A lo largo del tiempo, a unos les ha subyugado por la límpida y azul belleza de su cielo, por la pureza de su aire, sutil y transparente, por su cordial hospitalidad; a otros, por el contrario, les ha repelido por la suciedad y el hedor de sus calles —famosas precisamente por eso en el siglo XVII— o vieron en la Villa sólo un pobre y destartado lugarón, con ínfulas de gran ciudad.

Lo cierto es que estas gentes foráneas encontraron en la capital de las España algo especial que no dejó de sorprenderles, suscitando en ellos asombro, rechazo, admiración, placer o disgusto, pero jamás indiferencia.



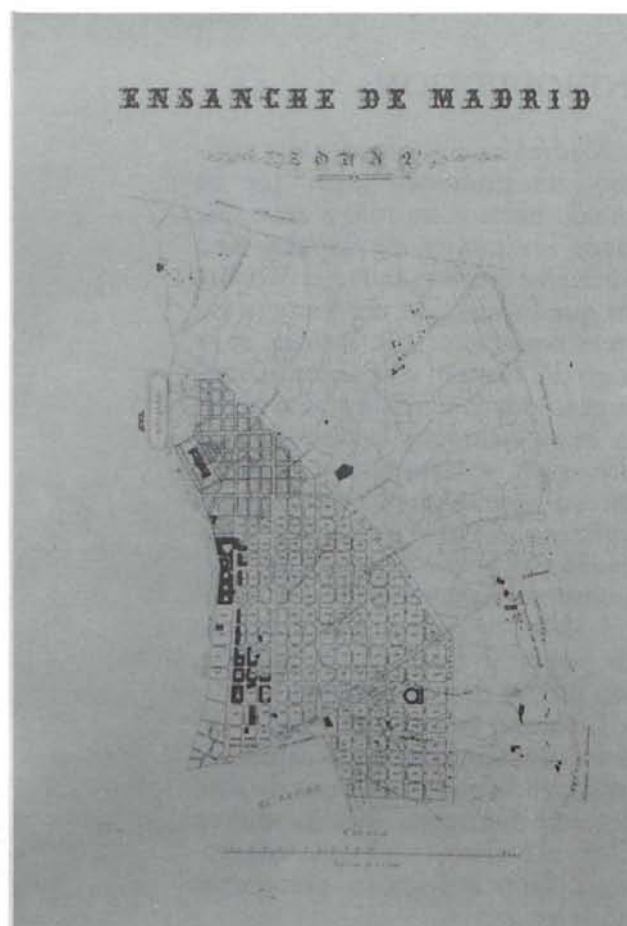
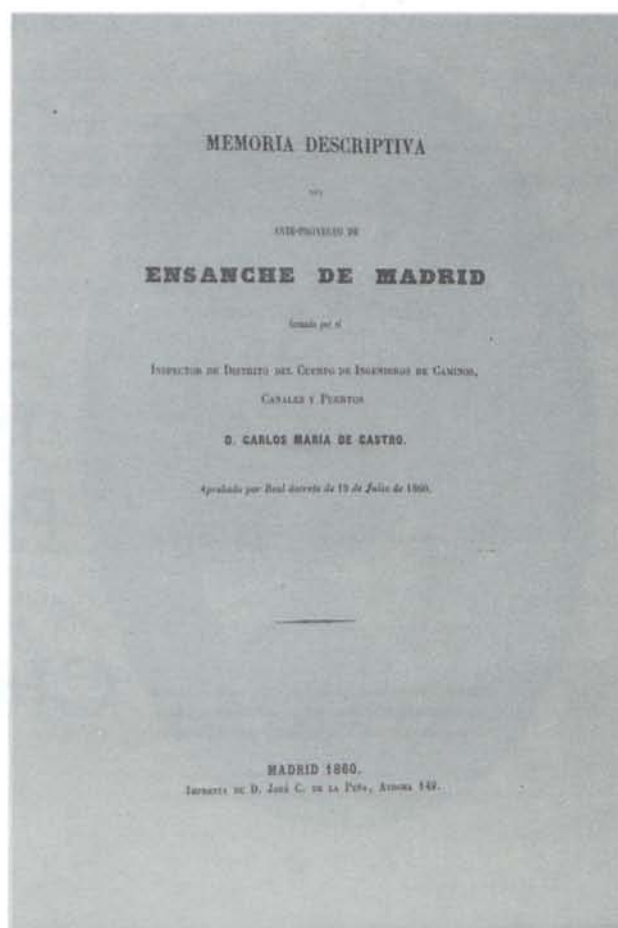
Muchos de estos visitantes extranjeros, como Brunel, Girolamo Magagnati, la famosa Condesa D'Aulnoy, J. Barette, Saint Simon, Alejandro Dumas o el propio Barón Davillier, dejaron escritas sus impresiones —favorables o no— sobre la Villa y Corte. Otros, como Wyngaerde, Louis Menier, Pedro Texeira, Gustavo Doré, J. Laurent o Charles Clifford, plasmaron su fisonomía en dibujos, planos, estampas o fotografías, que hoy nos permiten apreciar la evolución sufrida por la morisca Villa del Oso y el Madroño a través de los siglos.

A principios de los años sesenta del pasado siglo, llegó al Madrid romántico e isabelino un ilustre viajero francés, el Barón Charles Davillier, historiador y gran coleccionista de obras de arte. Hombre de vasta cultura e impenitente viajero, venía con la intención de recorrer de cabo a rabo la geografía española, acompañado del gran dibujante Gustavo Doré, quien se encargaría de plasmar gráficamente, en trescientos maravillosos dibujos, las escenas, monumentos, tipos y costumbres populares que el Barón describiría en la narración de su periplo español.

Su delicioso relato «Viaje por España», constituye un precioso documento testimonial de la vida española de aquella época, que le valió ser nombrado Comendador de la Orden de Carlos III.

A través de esta narración, y en el capítulo que dedica a la capital de España, va apareciendo, como en un mosaico colorista y brillante, un Madrid lleno de encanto, que acababa de estrenar una espléndida Puerta del Sol, había traído el agua de Lozoya hasta el interior de su recinto, rompía incontenible los límites seculares marcados por la cerca de los Austrias que había constreñido su expansión y planeaba barrios de nuevo cuño —Salamanca, Argüelles, Pozas, Atocha—, para una pujante población que demandaba una nueva forma de vida.

Madrid estaba entrando en una fase excepcionalmente importante dentro del ámbito urbanístico. El Plan Castro para el Ensanche de la





capital se estaba poniendo en marcha, porque la Villa se ahogaba dentro de su apretado cinturón y su expansión se hacía ya ineludible. El entonces ministro de Fomento, Claudio Moyano, ponía claramente de manifiesto esta necesidad: «... Madrid es uno de los pueblos que, en proporción con su vecindario, menor superficie tiene destinada, en su recinto interior, a paseos, plazas y otros desahogos tan necesarios para el movimiento y el tráfico... La capital de España no contiene un sólo paseo dentro de su caserío, y al no existir en la Villa más que un sólo centro de población, en ella se aglomeran los habitantes, contribuyendo así a que en lugar de extenderse la construcción en sentido horizontal hacia los barrios extremos, se mantenga estacionaria en un mismo punto, elevando de día en día el número de pisos de los edificios, haciéndolos cada vez más estrechos, incómodos e insalubres...» (1).

Veinte años atrás, Larra había ya denunciado esta angustiosa situación en su artículo «Las casas nuevas», describiéndola con certeras palabras: «... Las casas nuevas, ésas que surgen de la noche a la mañana por todas las calles de Madrid; ésas que tienen más balcones que ladrillos y más pisos que balcones; ésas por medio de las cuales se agrupa la población de esta coronada Villa, se apiña, se sobrepone y se aleja de Madrid, no por las puertas, sino por arriba, como se marcha el chocolate de una chocolatera olvidada sobre las brasas. La población que se va colocando sobre los límites que encerraron a nuestros abuelos, me hace el efecto del helado que se eleva fuera de la copa de los sorbetes. El caso es el mismo: la copa es pequeña y el contenido mucho» (2).

Por otra parte, el ministro Moyano apuntaba otras consideraciones para subrayar lo necesario del Ensanche, en las que pesaban el sentimiento de todos los habitantes

de la Corte, sin distinción de clases... «... La alta nobleza y el rico banquero desean ardientemente espacio donde erigir lindos y suntuosos palacios, rodeados de elegantes floridos jardines y tapizados parques... La clase media aspira al goce de esas mismas ventajas, puestas al alcance de sus fortunas, y que le están vedadas por la estrechez de nuestro recinto... El honrado artesano y el laborioso proletario se ven privados de esos lícitos placeres que en otras populosas ciudades disfrutaban estas clases de la sociedad..., todos, en fin, reclaman con empeño y con justicia esas mejoras, y no sin razón creen adivinarlas en el Ensanche de Madrid» (3).

Ciertamente este Madrid, en plena fase de cambios, que acogió al viajero francés con la cordial hospitalidad, que es una de las características más definitorias de la idiosincrasia madrileña, estaba viviendo una serie de acontecimientos políticos, financieros e ideológicos cuya



La Mariblanca en su emplazamiento actual en la Casa de la Villa.

EL MADRID ISABELINO: CALLES, PLAZAS Y PASEOS

Después de narrar de una forma muy peculiar, y a veces un tanto crítica la historia de la Villa, algunos de cuyos aspectos negativos parece resaltar, el Barón Davillier comienza a hacer la descripción del Madrid que él conoció, y a través de sus comentarios, irán surgiendo plazas, calles y rincones llenos de vida y color, por donde pululaban los más variopintos y castizos tipos populares, característicos de aquel Madrid entrañable que comenzaba a cambiar a pasos agigantados e iniciaba una imparable andadura que lo convertiría en una macro-ciudad millonaria un siglo después.

Pero vamos a dejar que sea el prócer galo quien, con sus propias palabras nos refleje ese Madrid, principiando por la Puerta del Sol,

de la que dice: «... es en Madrid lo que el ágora era en Atenas y el Foro en la Ciudad Eterna. Es el corazón adonde van a motir las arterias de la ciudad, el centro de la vida y del movimiento, el punto de reunión de los trotacalles, de los ociosos y de los buscadores de noticias» (4).

El Barón había conocido la célebre Plaza antes de su reforma, pues recuerda la enorme esfera del reloj de la fachada del Buen Suceso y la fuente «de bastante mal gusto», según su opinión, que coronaba la estatua, tan madrileña, de la Mariblanca.

En el año en el que escribe sus impresiones, la remodelación de la Puerta del Sol se había terminado muy recientemente. Las viejas construcciones, «indignas por completo de una capital», habían caído bajo la piqueta y en su lugar se levantaban hermosos edificios que

turbulencia sacudió con fuerza la romántica y conservadora sociedad isabelina. Pero, curiosamente, ninguna de estas tensiones o acontecimientos que estaban fraguando un cambio sustancial en esta sociedad, salen a relucir en los escritos del Barón Davillier, ni en sus observaciones profundiza en la cuestión social, latente y ya imparable.

La mirada del francés sólo se detiene en la fisonomía de la ciudad, en los tipos madrileños, en las costumbres y fiestas populares y en los espectáculos, que describe con más o menos detalle. Su interés se centra, casi exclusivamente, en la faceta más folklórica y superficial de la vida española, fomentando, al igual que su compatriota Merimée, la visión de una España irreal «de panadereta».

Con el Barón Davillier, y a través de sus ojos, vamos a contemplar el Madrid isabelino, recorriendo sus calles, admirando o criticando sus monumentos, comentando sus costumbres y sorprendiéndonos con los peculiares y castizos tipos madrileños.



Desfile ante el Congreso, 1869.

daban a la nueva plaza, en forma de abanico, una bella apariencia. «La pobre fuente de antaño ha sido reemplazada por un amplio estanque del que sale un surtidor, lanzándose al aire a gran altura. Cerca del estanque se alza un enorme candelabro cuyas numerosas luces alumbran toda la plaza. La Casa de Correos y la Gobernación, imponentes edificios del siglo pasado, que ocupan uno de los lados de la plaza, contribuyen a dar al conjunto un aspecto monumental.» (5)

Como centro neurálgico indiscutible de la Villa, en la Puerta del Sol —sigue contando el Barón Davillier— se encontraban los dos hoteles principales de la ciudad: la Fonda de París y la Fonda del Príncipe que, «aunque muy amplias y bien construidas, están muy lejos de poderse comparar con los grandes establecimientos de París o Londres.

No hace aún diez años estaba Madrid, todavía, por lo que se refiere a los hoteles, muy atrasado en comparación con otras grandes ciudades de la Península. El viajero debía contentarse con la hospitalidad de la Fonda Peninsular o la de las Diligencias cuyo precio, no obstante, era muy moderado» (6).

El comentario del francés no se apartaba de la realidad y queda corroborado por lo que Larra escribía, a finales del primer tercio del siglo, sobre la mejor de las fondas madrileñas: «Genieys... linda fonda... las salas son bien feas, el adorno, ninguno; ni una alfombra, ni un mueble elegante, ni un criado decente, ni un servicio de lujo, ni un espejo, ni una chimenea, ni una estufa en invierno, ni agua de nieve en verano, ni...» (7).

A decir verdad, desde el siglo XVII la penuria de las fondas de

la capital era un hecho evidente, y hallar un buen albergue, aún pagándolo bien, era cosa hartamente difícil. La siempre controvertida Condesa D'Aulnoy comenta en su «Relación de Viaje»: «Yo no conozco en toda la Villa más que dos posadas decorosas, en una de las cuales se come a la francesa; pero en cuanto están llenas de viajeros —y con frecuencia lo están porque son bastante pequeñas— no saben qué hacer cuando llegan a la Corte» (8).

Aparte de las fondas, en la flamante Puerta del Sol y sus alrededores se ubicaban las mejores tiendas de la Corte que se alquilaban —sigue diciendo Davillier— «a precios exorbitantes. La mayoría de estos comercios están ocupados por cafés, sastres, vendedores de novedades, modistas y orfebres. También se ven tiendas de quincalla, especie de bazares de toda clase de mercan-



cías procedentes de Francia, Alemania e Inglaterra, principalmente objetos conocidos por el nombre de artículos de París» (9).

Uno de estos almacenes que gozaba de gran predicamento entre los «elegantes» de la capital era «El Toisón de Oro», abierto en la calle del Carmen, que vendía objetos preciosos de cristal, bronce y porcelana. También se estableció, por entonces, un «gabinete fotográfico popular a puerta de calle, donde hasta por una peseta podrá obtener su retrato todo el que quiere verse en efígie» (10).

En cuanto a la proliferación de los cafés «es la época de su triunfo sobre las tabernas; las tradicionales barras de estaño, las toscas mesas de pino, se van viendo sustituidas por los sofás y los divanes bajo las pálidas luces de gas. El café se convierte en el símbolo de la bohemia madrileña, más tarde de la burguesía de la Villa» (11).

Entre los cafés más famosos de esa época cabe citar al Suizo, el del Príncipe, donde se sentaron Mora-

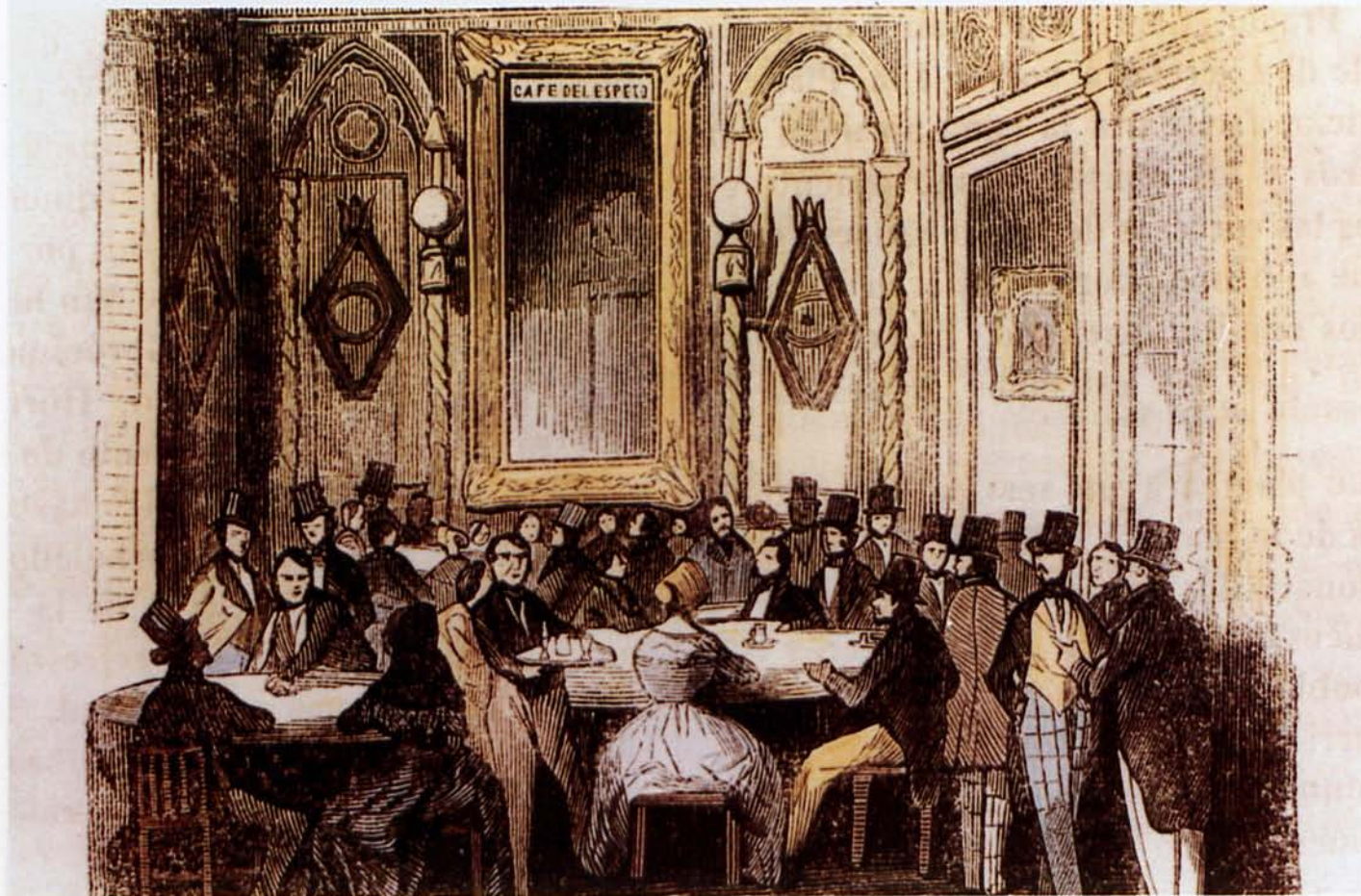
tín, Arriaza, Nicasio Gallego, Espronceda; el Capellanes, el café de Venecia que cambió su nombre por el de Helvético; el de los Campos Elíseos, establecimiento selecto, pero caro, donde por un chocolate con pan blandito había que pagar tres reales, y por un vaso de leche dos reales, medio real más que en cualquier café; el Oriental y el Imperial, entre otros muchos que sería prolijo enumerar, ya que por cada taberna que se cerraba en Madrid resultaba que se abrían dos cafés, y no sólo en los sitios aristocráticos (12).

Con su remodelación, la Puerta del Sol había perdido, para el Barón Davillier, su aspecto pintoresco; y recuerda una curiosa y, según él, perdida costumbre: la celebración de una «rifa, en ayuda de una Sociedad de Beneficencia, en que el premio mayor era un animal que se llamaba el Cochino de San Antón. El cochino en cuestión estaba expuesto en la plaza, al lado de un mostrador improvisado donde se distribuían los billetes a los vian-

dantes, atraídos por este apetecible lote» (13).

Sin embargo, en 1862 todavía seguía realizándose la famosa «rifa de cerdo». El diario «La Epoca», el 19 de marzo de dicho año, daba así la noticia: «Ayer ha tenido lugar la rifa del Cerdo de la Puerta del Sol, habiendo salido premiado al n.º 16.627» (14).

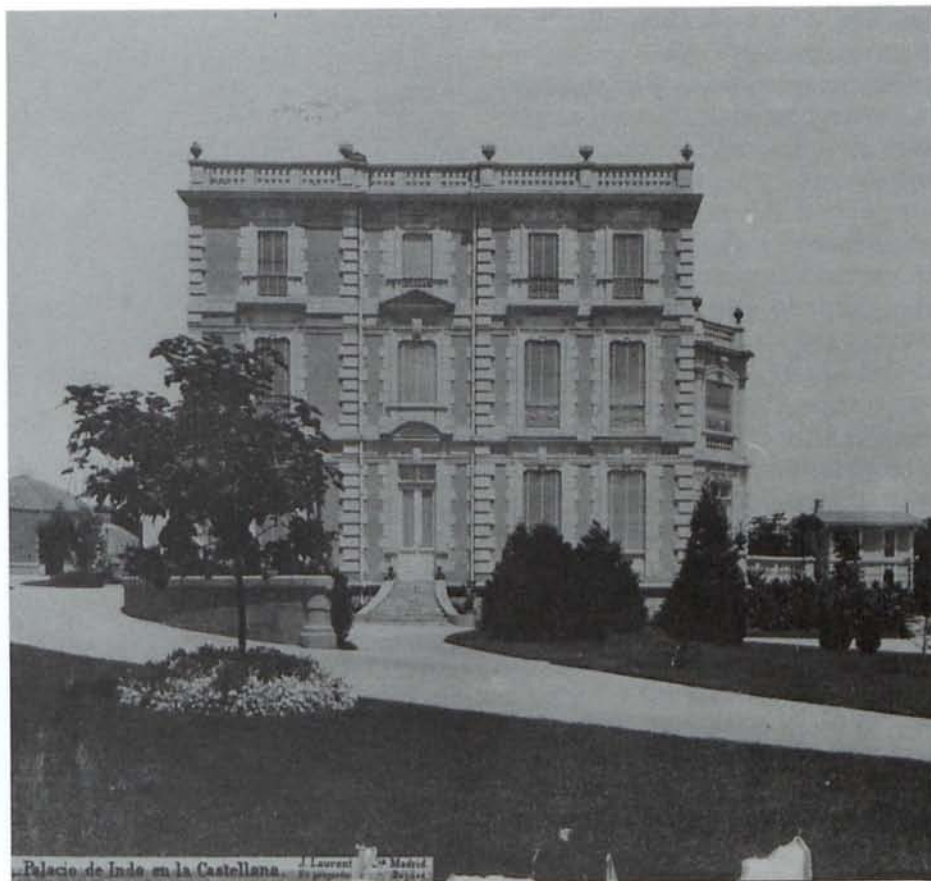
Siguiendo el recorrido del visitante extranjero por la capital, paseamos con él por la calle de Alcalá «la más hermosa y ancha de Madrid», en el que destaca el edificio de la antigua Aduana, en el que ya se ubicaba «La Hacienda», el Gabinete de Historia Natural y la Academia de San Fernando. En la Plaza de las Cortes le llama la atención la «bella construcción» del Palacio del Congreso. Por la Carrera de San Jerónimo «una de las calles más elegantes y frecuentadas de Madrid», atravesando la Puerta del Sol, se detiene ante la Casa de Oñate, a la entrada de la calle Mayor «vasta y maciza construcción de fines del siglo XVII, que da una perfecta idea



de lo que eran en aquella época las grandes residencias de Madrid. Su interior, por el contrario, como la mayor parte de los palacios de los grandes de España, está lejos de responder a la idea que generalmente se tiene sobre una residencia de este género y la relativa sencillez de su mobiliario no concuerda con las descripciones que leemos en los relatos de los viajeros antiguos». (15).

En la lista de las grandes residencias de Madrid, Davillier cita también el Palacio de Medinaceli, el del Duque de Frías, Duque de Liria, Duque de Vistahermosa, Duque de Abrantes, Marqués de Alcañices y Marqués de Casa Riera, como las más importantes edificaciones nobiliarias de la Villa.

Siguiendo su paseo, el Barón llega a la Plaza Mayor, «la única plaza de la ciudad que, después de la Puerta del Sol merece este nombre. Sus casas recuerdan un poco, por su estilo, las de la Place Royale, de París». Para su descripción toma la que de esta Plaza Mayor madrileña hizo Saint Simón que, según él, se-



Palacio de Indiferencia en la Castellana. J. Laurent en primer plano. Madrid, España.



Portada del Palacio de Oñate.

guía siendo válida en esa fecha: «Esta plaza es una superficie mucho más vasta que cualquiera que haya visto en París o en otra parte y más larga que ancha. Los cinco pisos de las casas que la rodean están todos ellos al mismo nivel, con huecos iguales de tamaño, a igual distancia unos de otros. Todos tienen un balcón cuya longitud y saliente es completamente igual, con una barandilla de hierro exactamente igual en su trabajo, colocada a la misma altura, y todo esto completamente semejante en los cinco pisos» (16).

Continúa Davillier narrando la historia de la Plaza desde el siglo XVII, donde se celebraban con esplendor las fiestas reales y los terribles autos de fé, relatando con detalle el celebrado en 1680 con motivo del matrimonio de Carlos II.

En el último tercio del siglo XIX, la Plaza Mayor constituía también un importante centro del comercio madrileño, y así lo indica Davillier: «Los soportales que rodean la pla-

za están ocupados por tiendas donde se venden diversos productos de la industria local, como monteras, ligas adornadas con divisas, cuchillos y todos los artículos de mercería. En algunos almacenes, donde hay a la venta blondas de Almagro y encajes de Cataluña, se ha conservado en todo su pureza la antigua costumbre de encarecer extraordinariamente la mercancía...» (17).

La calle Mayor —muy comercial— y la calle de Toledo llamaron poderosamente la atención del visitante. Sobre todo esta última «una de las calles más bulliciosas de Madrid, donde las mantas de Valencia, de Palencia y de Burgos, colgadas al aire libre al lado de los aparejos de mulas, de chillones tonos, forman un cuadro digno del pincel de un colorista» (18).

En la calle de Segovia —sigue contando el Barón— están los mesones «donde se alojan los arrieros y las gentes del pueblo que llegan de las provincias. Es preciso admitir que estas posadas no han progresado desde los tiempos de Don

Quijote y su aspecto no puede ser menos atrayente».

Efectivamente, poco habían cambiado desde el siglo XVI estos albergues económicos frecuentados por la gente plebeya. «En estos mesones se daba al forastero únicamente una habitación donde estaba solo o en comandita y un lecho, casi siempre habitado por compañía poco grata; pero no comidas ni bebidas, de las cuales había que proveerse por sí o en otra parte.» (19).

El Barón prosigue su paseo, arriesgándose a visitar el Rastro, la parte más sucia y peligrosa de Madrid, que describe así: «El Rastro es el barrio del vicio y la miseria, la residencia de los revendedores, trapeiros y chatarreros. Los prestamistas son aquí aún más numerosos que en el resto de la ciudad, ¡que no es decir poco! A cada paso vemos un despacho de vino, donde se vende el vino en botas y en cántaros de barro, o bien una taberna, cuya cocina, poco apetitosa, recuerda los arlequins de algunas zahurdas de París. Estas «ermitas de Baco», se-



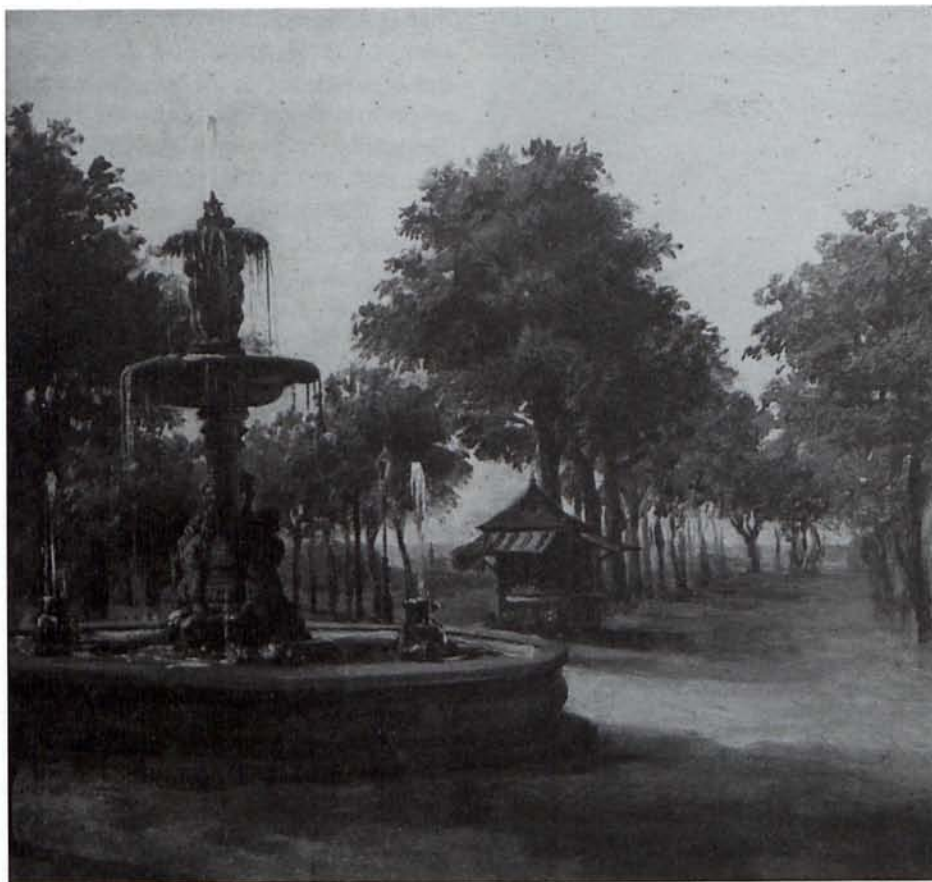
La calle de Toledo.



El Rastro.

gún expresión de Cervantes, se ven frecuentadas por una población achacosa y mal vestida, parte de la cual pertenece al gremio de los ladrones, numeroso y temible aquí, como en todas las grandes ciudades, y que se llama en germanía «la cherinola» (20).

Dejando atrás los barrios populares y las estrechas calles del antiguo Madrid, el viajero llega al paseo de moda, el Prado «punto de cita de los carruajes, de los caballeros, de los elegantes, como lo son en París los Campos Elíseos. El Salón del Prado, que desde la Fuente de Neptuno se prolonga hasta la de Cibeles, es un lugar de moda. Aquí, en las largas tardes del verano y en los hermosísimos días del invierno, entre las dos y las cinco, puede estudiarse a la población madrileña. Unas sillas de hierro, alineadas a lo largo de los árboles (por cuya utilización en 1862 había que pagar cuatro cuartos) están ocupadas, como en los Campos Elíseos de París, por los que quieren limitarse al papel de espectadores y ver pasar ante sí el



El Paseo y la fuente de Atocha.

défile de los paseantes, de los caballeros y de los elegantes carruajes. Se equivocaría uno si pensase encontrar en el Prado algo del color local. Desde hace mucho tiempo las modas francesas no dejan de ganar terreno. Cada día la mantilla va cediendo el paso al sombrero. Y a no ser por los gritos de los vendedores de cerillas, de los aguadores y de las ramilleteras, pregonando sus claveles, creería uno estar en alguno de los paseos de moda de París» (21).

Desde el Prado, y a la sombra de hermosos árboles, Davillier dirige sus pasos hacia la Fuente Castellana. «Esta avenida, de reciente creación, está adornada por las bonitas fuentes del Cisne y del Obelisco, y es el paseo de moda de los caballeros y de los carruajes. Esta parte de Madrid, con sus hermosos palacetes, se está convirtiendo en un barrio elegante, de la misma clase de nuestra Avenue de l'Impératrice o el West End londinense.» (22).

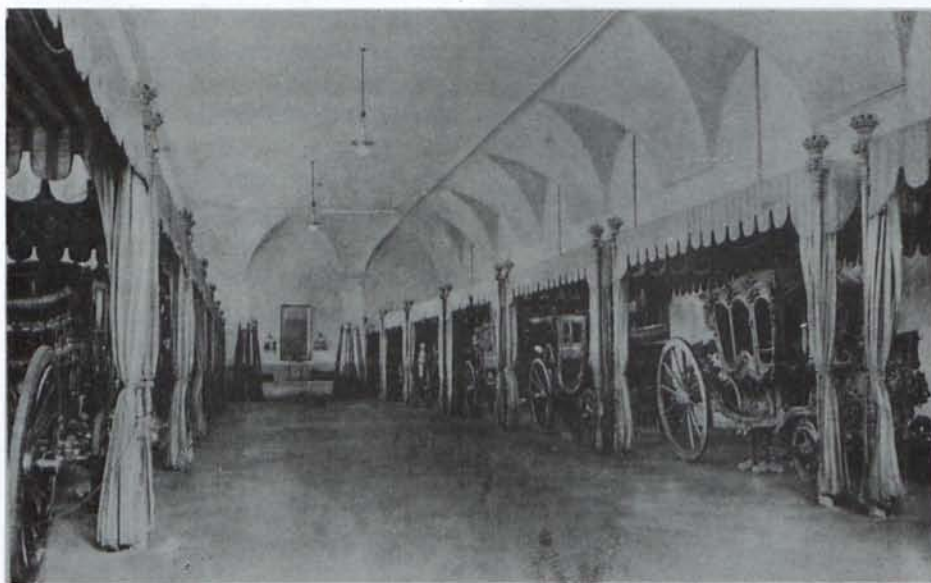
Efectivamente, en la época en la que el Barón Davillier visitó Ma-

drid, la avenida de la Fuente Castellana comenzaba a convertirse en un hermosísimo paseo y su urbanización entraba de lleno en la zona del Ensanche de la Villa hacia el Norte, constituyendo el barrio residencial de lujo, aristocrático y elegante de la capital. Poco a poco se iría flanqueando de magníficas mansiones señoriales, entre las que podemos citar el Palacio de Indo, perteneciente a los Duques de Montellano, en el lugar donde hoy se alza el edificio de «La Unión y el Fénix», el de Constantino Scharr, en la esquina de Miguel Angel y paseo de Martínez Campos, o el palacete de la familia Bruguera, primer edificio levantado en la Castellana en su confluencia con la calle de Goya (23), todos ellos desaparecidos, y otros muchos de los que, desgraciadamente en la actualidad, quedan contadísimos ejemplos.

En la zona del Ensanche, hacia el Sur, se encontraba el Paseo de Atocha, que «no está frecuentado por una sociedad elegante. Los terrenos que lo rodean se encuentran ocupa-



Baile en los Campos Elíseos, 1860.



dos, a temporadas, por barracas de saltimbamquis. En el mes de septiembre sirve de lugar de emplazamiento para la Feria, que atrae de la mañana a la noche una gran afluencia de paseantes. La Feria de Madrid se celebraba antiguamente en una de las plazas de la ciudad, la Plazuela de la Cebada, como lo demuestra un curioso cuadro de un pintor madrileño, Manuel de la Cruz» (24).

Por cierto, que los vendedores que quejaban frecuentemente del cambio de ubicación de la Feria, porque sus ganancias habían disminuido notablemente desde el traslado de sus puestos en la calle de Alcalá, lo que obligaba al Ayuntamiento, presionado por los vendedores, a prorrogar la Feria unos días más (25).

¿Cómo era la Feria de Madrid, en el último tercio del siglo XIX? Dejemos que nos lo cuente el Barón Davillier: «Hoy, como antaño, la feria presenta el aspecto de una reunión de tiendecillas o puestos contruidos de tablas, donde se venden telas baratas, trajes hechos, juguetes, loza valenciana, cacharros bastos... Es un cuadro pintoresco y lleno de animación. Todos los vendedores callejeros se dan cita allí y ofrecen, gritando a cual mejor, sus mercancías a los paseantes. Ya es el aragonés, con sus melocotones gruesos como naranjas: ¡A ocho cuartos, de Aragón, los maduritos! O los vendedores de buñuelos al uso de Andalucía, que se anuncian a distancia por el olor del aceite. Más lejos, la turrонера, de pie, delante de una mesita, pesa en su balanza el turrón de Alicante. La avellanera alaba sus avellanas y una vieja sus cacahuètes. No olvidemos al quitamanchas, ni a los vendedores de agua y de refrescos, y tendremos un cuadro bastante exacto de la Feria de Madrid» (26).

Volviendo sobre sus pasos, bordeando la verja del Jardín Botánico, el viajero sube por una larga avenida que le conduce a los Jardines del Buen Retiro "los más hermosos y grandes de Madrid" con sus "esposos bosquecillos y umbrías alamedas". Pero si el entorno le parece hermoso, los pabellones que se ha-

bían erigido dentro de estos jardines, como la Casa del Pescador, el Salón Oriental o la Montaña Rusa le parecieron "de bastante mal gusto", lo mismo que algunas estatuas diseminadas por sus avenidas: "hemos visto allí reyes godos en actitudes tan forzadas, que se diría están a punto de bailar algún paso de la gavota y del minué".

También menciona el viajero la célebre fábrica de porcelana fina fundada por Carlos III con el nombre de La China. Y con bastante chauvinismo, apunta: «La fábrica del Buen Retiro estaba rodeada del mayor misterio, al contrario de la de Sèvres, cuyos talleres eran, como lo son hoy, de fácil acceso a los visitantes. La China, asegura el sabio Pascual Madoz, fue totalmente destruida en 1812 por los ingleses, celosos de todo lo que pudiera hacer competencia a su industria nacional» (27).

EL MADRID CULTURAL Y RELIGIOSO: EL PALACIO REAL, LOS MUSEOS DE PINTURA Y LAS IGLESIAS

En el capítulo que el Barón Davillier dedica al Madrid cultural y religioso, tiene una especial importancia el Museo del Prado, «admiración del mundo entero», al que no escatima elogios: «El Museo Real de Madrid, como se ha repetido a menudo y con razón, es el más rico del mundo y constituye una reunión de obras maestras, una colección sin rival.

Aparte del Museo del Prado, del que hace una exhaustiva descripción de sus fondos, el francés habla del Museo Nacional «raramente visitado por los aficionados, que ocupa, con el Ministerio de Fomento, los edificios del antiguo Convento de la Trinidad. Fue abierto para recibir los cuadros que provenían de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal y en él se contabilizaban cerca de novecientos lienzos» (28).

Es preciso hacer notar que, siendo Davillier un Historiador del Arte, un hombre cultivado, no menciona para nada los círculos

culturales y artísticos de la capital, con los que, sin duda, estuvo relacionado. La gran pintura de historia estaba en todo su apogeo, sostenida y propulsada por las Exposiciones de Bellas Artes. Nombres como Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Eduardo Cano, Vicente Palmaroli o Luis Alvarez, eran sus máximos exponentes. El retrato, tanto cortesano como burgués, había alcanzado un extraordinario esplendor gracias a los pinceles de Federico de Madrazo y el paisaje había adquirido una nueva dimensión en la pintura de Carlos Haes.

Davillier, con una evidente miopía, quizá intencionada, parece ignorar el ámbito cultural madrileño de ese momento, o no le concedió importancia suficiente como para mencionarlo, siquiera de pasada. Solo se limita a hacer un breve comentario a este respecto: «Madrid, con sus mejoras actuales y sus trescientos cincuenta mil habitantes, es hoy digna de ser llamada la primera ciudad de España, sobre todo por lo que se refiere a los recursos intelectuales, pues en ninguna parte de la Península podrían encontrarse los tesoros que sus bibliotecas y sus museos ofrecen a los artistas y a los sabios» (29).

En cuanto a la descripción que el Barón hace del Palacio Real madrileño, está impregnada de admiración: «... tiene un majestuoso aspecto... y es uno de los palacios más hermosos que existen. Los españoles tienen razón en estar orgullosos de él».

El interior sorprendió por su riqueza inusitada al viajero, que pondera sin ambages «las arañas de cristal de roca, las tapicerías de terciopelo y seda, los magníficos tapices y otros objetos preciosos que adornan las numerosas alas de la antigua morada de los Reyes de España» (30).

Entre las dependencias del Palacio Real, Davillier cita las Caballerizas, «vasto pabellón que encierra una colección de coches de gala extremadamente curiosos, probablemente única en su género», y sobre todo, la Armería Real, «una de las más hermosas galerías de armas que

haya en el mundo y que puede rivalizar con las más célebres colecciones, como la del Museo de Artillería de París, y las Galerías de Viena, de Londres y de Turín» (31).

En la época de la visita del Barón, en los últimos años del agitado reinado de Isabel II, el Palacio de Oriente, centro aglutinador de la vida cortesana, brillaba como una joya en todo su esplendor. Las fiestas, saraos, serenatas, besamanos, banquetes y recepciones oficiales se sucedían sin interrupción. Por aquellas fechas estuvo hospedada en el Real Palacio la Emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo, a quién la Soberana española agasajó espléndidamente. Entre los regalos que le fueron ofrecidos, destacaba una preciosa jardinera, cuyo valor ascendía a 15.000 duros, cantidad muy considerable. Las fiestas y los bailes dados en su honor fueron de una gran brillantez, como resaltan los cronistas de la época.

En contraposición con este fasto cortesano, también los diarios de la época se hacían eco de noticias como ésta: «En la Tesorería de la Real Casa no se ha satisfecho todavía a los jubilados la paga de Caridad (diciembre) ni el tercio último del año pasado. Como las personas expresadas no tienen otros ingresos, se encuentran reducidas a la mendicidad y no cesan de repetir sus justos clamores» (32).

Una faceta tan típicamente española como la religiosidad y sus diversas manifestaciones, no podían quedar fuera del campo de observación del Barón Davillier. Y lo primero que hace es pasar revista a los edificios religiosos e iglesias de la Villa y Corte. A decir verdad, no le causaron una gran impresión: «Hay que confesar que entre las iglesias de Madrid no hay ni una sola que sea verdaderamente digna de la capital de España. Hay un gran número de ellas, adornadas algunas con extrema riqueza, aunque no con muy buen gusto» (33). Écha en falta una gran Catedral, de la que Madrid todavía sigue careciendo, «ya que la Iglesia de Santa María de la Almudena goza de los privilegios de una Iglesia Mayor».

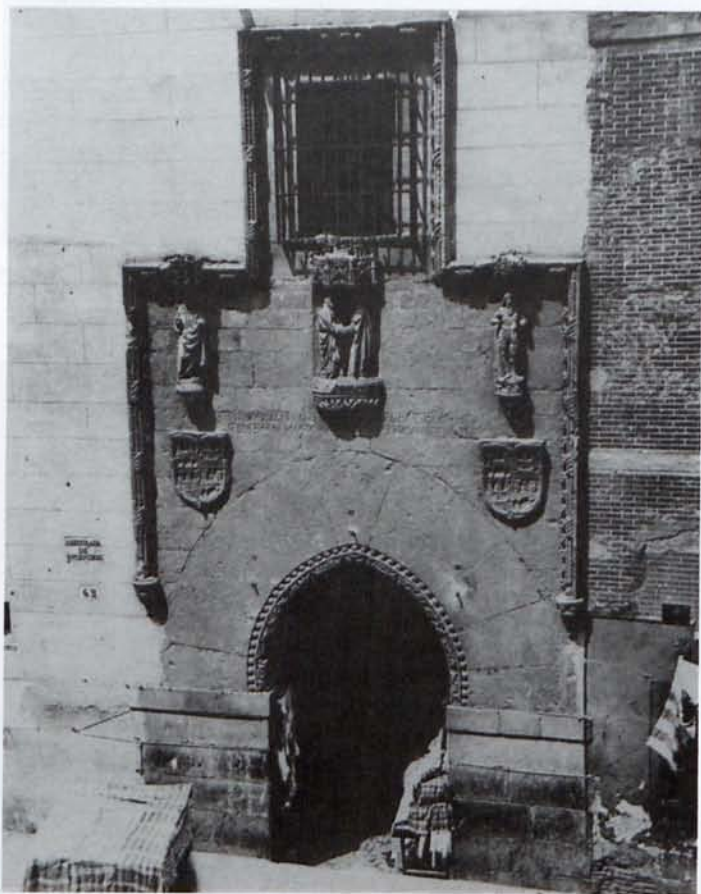
En su recorrido por los más relevantes templos madrileños, el francés cita la iglesia de San Andrés, la Capilla del Obispo, San Justo, las Descalzas Reales y las Salesas. Para San Isidro el Real tiene duras palabras: «... es una obra maestra del mal gusto, a pesar de sus dorados y la riqueza de sus adornos». En esta iglesia, de la que los madrileños se sentían muy orgullosos y que hacía las veces de Catedral, según se había consignado en el último Concordato firmado, se estaban llevando a cabo en esas fechas unas importantes obras de reforma y mejora, cuyo coste no bajó de la entonces escalofriante cifra de treinta mil duros. Estas obras duraron varios años, terminándose en 1867.

Alaba, por el contrario, la fachada del Hospital de La Latina, "la muestra de arquitectura más interesante que hemos visto en Madrid, del gracioso estilo español de transición, mezcla de gótico y de árabe". Actualmente se encuentra en la Ciudad Universitaria.

Por último, Daivillier hace refe-



La iglesia de San Andrés.

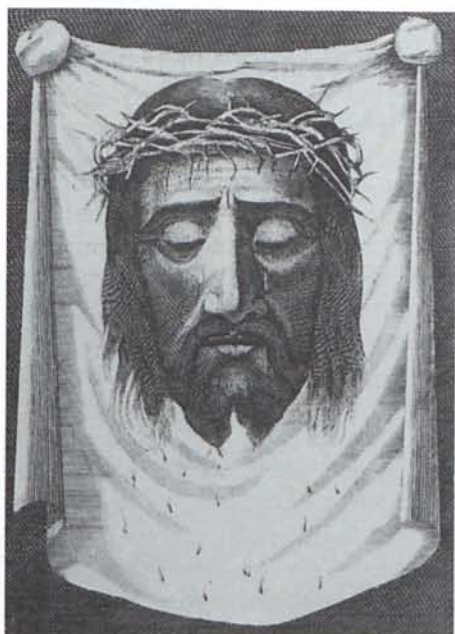


Fachada del Hospital de La Latina.

rencia al Santuario de Nuestra Señora de Atocha, iglesia de la Corte durante mucho tiempo, y relata la «antigua costumbre de las Reinas de España, que ofrecían a la Virgen sus vestiduras de boda. La Reina Isabel ha seguido esta costumbre ofrendando igualmente a la Patrona de Madrid el traje que llevaba el 2 de febrero de 1852, día en que fue herida por Merino. El traje había sido atravesado por el cuchillo del asesino. La reina iba con frecuencia a oír misa en Atocha. Más de una vez nos ha sucedido encontrarnos en el camino del Palacio a la célebre iglesia el coche real» (34).

Precisamente el año de la visita del Barón, la Reina había regalado a la Basílica, con motivo de la festividad del 15 de agosto, 12 candelabros de bronce, dorados a fuego, dando gracias, de este modo, por su nuevo embarazo.

La vida religiosa, en el Madrid isabelino, sobre todo en el ámbito de la alta burguesía, había tomado caracteres de actos sociales. Se incrementó espectacularmente el nú-



mero de Parroquias en la Corte y en 1864, según publicaba el Diario «El Contemporáneo», existían en Madrid 1 Basílica, 20 Parroquias, 39 Iglesias, 7 Colegios, 17 Hospitales, 4 Oratorios, 19 Capillas, 4 Ermitas y 11 Cementerios (35).

Asimismo, estaba muy arraigada la costumbre de asistir a las Novenas en numerosos templos de la villa, las más concurridas de las cuales eran las de la Virgen del Pilar, en Montserrat, la de San Francisco de Borja, en Capuchinos, la de San Pedro de Alcántara, en San Cayetano y la de Santa Teresa en el Carmen Calzado.

También las Congregaciones, Hermandades, Cofradías y Archicofradías habían proliferado de forma notable en esos años. Agrupaban generalmente personas pertene-

cientes a la nobleza o alta burguesía, más o menos piadosas, con un sentido muy peculiar de la caridad. Entre sus fines se encontraba el organizar actos religiosos «de desagravio» durante las «pecaminosas» fiestas del Carnaval madrileño, solemnes novenas o Te Deums para dar gracias por algún favor obtenido, o bien, como hacía anualmente la Congregación de Seglares Naturales de Madrid para solemnizar la festividad de San Isidro, «vestir 6 niñas pobres, que sean hijas de Madrid, de 7 años cumplidos a 13 no cumplidos, y que los padres sean de esta capital, artesanos, pobres y honrados, y cuya pobreza no sea producida por vicios o mala conducta» (36).

También podía entrar entre sus cometidos el proselitismo, como



La romería de «La Cara de Dios».

demuestra una curiosa noticia aparecida en la correspondencia de España: «Gran función religiosa a expensas de la Asociación Católica de Señoras, para la abjuración de un notable número de protestantes convertidos, entre los que hay unos 90 niños de ambos sexos» (37).

La Cofradía de la Paz y la Caridad era una de las más peculiares del Madrid isabelino. El Barón Davillier nos da una visión de los cometidos de esta Cofradía: «el asistir a los condenados a muerte en los últimos momentos, acompañándoles al lugar del suplicio y enterrarlos». El mismo fue testigo de una ejecución en la que intervino esta Cofradía, narrándola con todo detalle.

La Hermandad del Pecado Mortal seguía todavía vigente, aunque no tenía la fuerza que alcanzó en el siglo XVIII cuando atemorizaba la noche madrileña con sus coplas admonitorias, incitando al arrepentimiento.

En cuanto a las procesiones de Madrid —comenta Davillier— se cuentan entre las «más brillantes de España y son famosas desde hace mucho tiempo. Las más considerables son las del Corpus y las de Semana Santa». Los más famosos «pasos» madrileños eran los del «Santo Cristo de los Azotes», el de la Fe, el de las Injurias y Nuestro Señor en el Sepulcro.

Sin embargo, una costumbre religiosa, muy popular, de gran arraigo en el pueblo madrileño, pasó desapercibida para el visitante francés. Se trataba de la visita, en la mañana del Viernes Santo, a la Capilla del Príncipe Pío de Saboya para contemplar «La Cara de Dios» —la Santa Faz— reliquia que había tomado el Cardenal de Saboya del oratorio pontificio y se veneraba en dicho Santuario desde 1700, año en que se abrió al público (38).



EL MADRID POPULAR: DIVERSIONES, FIESTAS, VERBENAS Y TIPOS POPULARES

Los tipos populares madrileños son lo que llama la atención del Barón Davillier de una forma mucho más intensa que cualquier otra cosa. Estos tipos entrañables, desaparecidos de la sociedad madrileña, sólo viven ya en los relatos costumbristas de escritores tanto españoles como foráneos. Y vuelven a cobrar vida en las páginas que dejó escritas el prócer francés:

Los *vendedores de periódicos*, mujeres y niños ordinariamente, que se desgañitan gritando, sobre todo al atardecer, los periódicos que han salido: ¡Que acaba de salir ahora!

A los gritos de los vendedores de periódicos se unen los de los *vendedores de cerillas*, vestidos apenas y calzados con pobres alpargatas grises, y a veces descalzos, todo su establecimiento consta de una cajita sujeta con una cuerda que pasa por detrás de su cuello, y todos rivalizan gritando: ¡A dos y a tres cerillas!

Viene después *el aguador* que, con una nota menos aguda, lanza a cada instante un grito muy conocido: ¡Agua! ¿Quién quiere agua?, o también ¡Agua y azucarillos! En una mano lleva el porrón de barro con ancho orificio y estrecho gollote y en la otra una mesita baja de hojalata o de cobre bruñido cuidadosamente, sobre la cual están los azucarillos, encerrados en una caja de vidrio, y algunos vasos de enormes dimensiones, pues los madrileños son grandes bebedores de agua.

Más allá están *los mozos de cordel*, que se llaman así a causa de la sogá de esparto que llevan arrollada alrededor del cuerpo colgada del hombro. Se sirven de ella para atar los fardos que se les confía y son famosos por su probidad.

He aquí un *quitamanchas ambulante* que vende por dos cuartos pastillas que limpian. Un pillete grita ¡papel de hilo, papel de Alcoy! y otro vende polvos para limpiar el cobre y la plata (39).

Los cocheros, en su mayor parte asturianos, tenían su principal estación de carruajes en la Puerta del Sol y, según el Barón Davillier, eran educados y no recibían nunca propina sin dar las gracias al viajero.



Cuando un coche estaba libre, llevaba un cartel cuadrado cerca del pescante, con la frase: «se alquila».

Los escribanos —sigue comentando el francés— comparten con los empleados y gentes de pluma en general, el apodo muy irreverente, pero expresivo, de «cagatintas». Este mote se aplicaba especialmente a los «escribientes memorialistas», uno de los tipos curiosos de Madrid, que, resguardados tras un viejo biombo, ponían su talento caligráfico y su discreción a disposición de las gentes analfabetas (40).

Las muchachas valencianas, empleadas en las chuferías, vendedoras de horchata, llamaron la atención del Barón por su irreproachable lim-

pieza y su rapidez en servir a los parroquianos. Su precioso atuendo constaba de un corpiño de terciopelo cubierto de un ligero chal de muselina cruzado sobre el pecho, falda corta y delantal de seda, cuyos reflejos eran como «los de la pechuga de la paloma» (41).

En los barrios más populares de Madrid, se encontraban tipos tales como el *jarrero*, cargado con una gran cantidad de cántaros de barro que formaba en torno a su cabeza como un inmenso racimo bajo el que desaparecía casi por completo; el *carbonero*, que pesaba los sacos de carbón en una especie de romana, usando su cuerpo como contrapeso, apoyándose con fuerza en una larga pértiga que le servía de palanca, o la *cigarrera*, uno de los tipos más característicos y populares de Madrid, y el único que recordaba a las célebres «manolas» desaparecidas cinco o seis lustros antes: «la obrera de la fábrica de tabacos, con



su mantón cruzado bajo la barbilla, su falda corta y su pie fino y arqueado, su «meneo», movimiento lleno de una extraordinaria desenvoltura, ponía una nota de desgarro y femenino atrevimiento en las calles madrileñas» (42).

Otras de las figuras más entrañablemente unidas a la vida popular en el Madrid isabelino que impresionaron vivamente al visitante, fueron las *lavanderas*, (náyades del Manzanares), como las denomina, que bajaban hasta el río para lavar a sueldo la ropa de las clases más acomodadas. El Barón las describe así: «... robustas hijas de Galicia, con las que a menudo se encuentra uno cuando suben o bajan por la Cuesta de la Vega, llevando un enorme paquete de ropa blanca en equilibrio sobre la cabeza y otro bajo cada brazo. Estas lavanderas cavan en la arena unos hoyos, que ellas llaman lavaderos, en los que



retienen todo lo más que pueden las avaras ondas del pequeño curso de agua. Estas lavanderas ocupan en una gran longitud, desde el Puente de Toledo hasta el de la Casa de Campo, el curso del Manzanares, que se divide en varios regueros y se encuentra metamorfoseado en agua de jabón. El lecho del río sustenta muchas chozas de caña, destinadas a defender a las lavanderas de los rayos del sol. También se ven largas filas de pértigas, dispuestas paralelamente, y en las cuales se secan los paños menores de Madrid» (43).

La vida de estas lavanderas era realmente muy dura, algo de lo que quizá no se percató el Barón. Y de ello nos pueden dar fe noticias como ésta, aparecida en los periódicos de la Villa: «Tres infelices lavanderas que lavaban ropa en el Manzanares, quedaron paralizadas de todos sus miembros a causa del frío, y fue preciso conducir las en camilla a Madrid para salvarlas de la muerte» (44).

Algo muy característico en las calles de la villa, y que ha permanecido vivo durante largo tiempo, eran los *pregones*. El aire madrileño se llenaba de las voces peculiares de quienes lanzaban su pregón como

reclamo para vender las más variadas mercancías. Y el Barón Davillier se hace eco de estos gritos populares de estas llamadas de atención, que recoge así: «... Los pregones de Madrid son muy numerosos y completamente ininteligibles para los extranjeros poco al corriente de la lengua española. Cada vendedor callejero tiene el suyo que lanza en la nota más aguda que pueda dar. La fuencarralera, que trae las hortalizas de pueblo vecino, grita con todas sus fuerzas: ¡la rica judía, como la seda!, o también: ¡Y rábanos! ¡Y rábanos! ¡Vaya el perejil! ¡Nuevas avellanas como la leche! El melonero pregona sus ¡Melones, a cala! El pavero sus ¡Pavos cebados! La castañera ¡Calentitas! ¡Cuántas! También está el arenero que va a buscar una arena muy fina del lecho del Manzanares y pregona a su vez: ¡Arena! ¡Arena! La ramillete- ra, que vende toda clase de flores, exclama: ¡Qué clavel!. El naranje-



ro, andaluz casi siempre; el piñone-ro, cargado de piñones y otros pequeños vendedores callejeros, que todos tienen su grito peculiar» (45).

En cuanto a las diversiones y fiestas en las que los madrileños entretenían su ocio, podían elegir entre el amplio espectro que les ofrecían el teatro, los toros, las verbenas, las romerías y los bailes...

«Los teatros de Madrid — escribe Davillier— difieren muy poco de los nuestros. Se compran dos billetes: uno como entrada, que cuesta ordinariamente cuatro reales, y otro de localidad, por el sitio que uno debe ocupar. Los precios son módicos, sobre todo en los asientos de anfiteatro, que aquí se llaman “ignominia”. El Barón menciona asimismo, los teatros más importantes de la capital, comenzando por el Real “digno realmente de una gran capital y donde hemos encontrado comodidades demasiado raras en los teatros parisinos. Vienen des-



pués el Teatro del Príncipe, consagrado al drama español; el de la Zarzuela, las Variedades, el Circo, las Novedades y el teatro de Lope de Vega, donde se dan diferentes géneros, comprendiendo entre ellos el sainete y el famoso “baile nacional”.» (46) En la escena de estos teatros triunfaban actores y actrices de la talla de Julián Romea, Matilde Díez, Teodora Lamadrid y Juan Catalina.

Algo tan enraizado en la vida española como la fiesta de los toros, tenía que ser objeto de comentario forzoso por parte del cronista francés, aunque las corridas a las que sin duda asistió debieron ser bastante aburridas, o la idea que tenía sobre ellas era de lo más peregrina, a tenor de lo que comenta: «... las corridas de toros ofrecían antaño episodios más curiosos e imprevistos que las de hoy. A veces un aldeano entraba en la arena montado sobre un toro o sobre un asno, otra un moro iba en línea recta hacia el animal y le fulminaba con una puñalada en la nuca». Sin embargo, en 1862 también se daban lances espectaculares y formas poco ortodoxas en la fiesta. De ello nos pueden dar fe las noticias taurinas de la época, como la aparecida el 7 de enero de



ese año en el periódico «La Iberia», que reza así: «Se verificó ayer una corrida de novillos en la que había la novedad de la caza del venado. Se soltó uno, pequeño como una cabra y domesticado hasta el punto de ponerse a comer cáscaras de naranjas en medio del redondel. Se soltaron ocho o diez perros. Empezó a dar vueltas acompañado de doble número de hombres. Por fin abrieron la puerta del corral y entraron revueltos hombres, perros y el venado, rendido de fatiga» (47).

Por aquel entonces triunfaban en los ruedos españoles Curro Cúcharres, Antonio Sánchez «el Tato», en el apogeo de su popularidad, antes que, a consecuencia de una cornada, sufriera la amputación de una pierna, lo que significó su fin como torero; Bocanegra, Antonio Carmona «el Gordito» o el infortunado Pepete, que murió en el redondel.

También en esos años se inauguró una nueva plaza de toros en Madrid, en los llamados Campos Elíseos, gran complejo recreativo instalado en las inmediaciones de la Puerta de Alcalá.

Durante el Carnaval, Madrid bullía con la animación de fiesta grande. Se olvidaban problemas y los madrileños, de todas las clases sociales, ocultos por disfraces y máscaras, salían a la calle con el único objeto de divertirse sin cortapisas. Los escándalos carnalescos producían la repulsa del estamento eclesiástico que condenaba los excesos que se cometían durante las fiestas del Momo, condena a la que, dicho sea de paso, nadie prestaba la menor atención. Los madrileños se gastaban, sin duelo, hasta el último real de sus ahorros y «a pesar de la tremenda miseria que reina en Madrid, no falta quien gasta más de lo que puede. En los tres días de Carnaval y Miércoles de Ceniza, cuesta un coche por toda la tarde 300 reales, y todos ellos se alquilan» (48).

El Barón Davillier vivió también un Carnaval en Madrid y lo describe así: «Durante el carnaval, que se llama aquí “carnestolendas”, las calles de Madrid se llenan de máscaras

cubiertas con los oropeles y lentejuelas de rigor. Se cantan las “estudiantinas”, se hace un gran consumo de Valdepeñas y de Cariñena, y se baila en las calles, en las casas, en los teatros y en los salones de baile...» (49).

Los bailes de máscaras constituían un gran acontecimiento social. El Teatro Real, el de la Zarzuela, los salones de Capellanes, los de la Platería de Martínez o el Circo de Paul, organizaban brillantes saraos a los que acudían aquellos privilegiados madrileños que podían pagarse el acceso a este tipo de fiestas. En el Teatro de la Zarzuela, por ejemplo, que en 1862 organizó cuatro bailes de máscaras, el precio de los palcos plateas ascendía a cuarenta reales por baile, cantidad poco asequible a la inmensa mayoría de los madrileños muy aficionados, por otra parte, al arte de Terpsícore. De ello es una prueba fehaciente el crecido número de bailes populares abiertos en la capital en esa época y las sociedades de baile existentes, entre las que destacaban «El Ariel», «La Constante», «La Deliciosa», «La Oriental», «La Primavera», «El Liceo Madrileño» o «La Veneciana» entre otras que sería prolijo enumerar.

De esta desaforada afición a la danza de los madrileños se hacían eco incluso los periódicos que insertaban noticias como ésta a finales de 1881: «el furor de las pírueas se ha desarrollado este invierno de una manera inusitada; en las casas particulares se baila; en los teatros, se baila, de modo que cualquier extranjero al llegar a Madrid podrá poner en sus memorias esta nota: los españoles están atacados del mal de San Vito» (50).

En cuanto a las romerías que se celebraban en la Villa, el visitante francés nos da su visión, muy pintoresca de la de San Isidro, donde lo lúdico se superponía a lo religioso en una fiesta de honda raigambre madrileña: «La ermita de San Isidro es una pequeña capilla de puntiagudo campanario que no presenta nada de notable. El día de la fiesta se ve allí un compacto gentío, pero la peregrinación no es más que

un pretexto para ir a merendar y a bailar a la pradera, cuya hierba no está aún seca del todo. Ese día se suspenden los negocios, y todos los habitantes de Madrid, jóvenes y viejos, ricos y pobres, se reúnen en las orillas del Manzanares y no piensan en otra cosa que en divertirse. Se ve que toda esa gente se divierte realmente. Ved esos grupos de bailarinas, entre los que destacan sobre todo los soldados y las criadas. Más lejos, unos buenos burgueses están sentados en la hierba alrededor de una hoguera improvisada. Su cocina está al aire libre y pronto esa enorme bota llena de vino, colgada de una rama, va a pasar de mano en mano para regar la merienda campestre... las cigarreras se entregan al placer del columpio... un volatinero, con calzón de mallas, se entrega a ejercicios de equilibrio... un guitarrero ciego canta romances que vende la vieja que le sirve de guía... los fondines exhalan un fuerte olor a frito y hay puestos donde se venden bebidas de todas clases, incluyendo el vino y el aguardiente...» (51).

A esta romería, tan madrileña, acudían gentes de todas partes de España y para ello se habilitaban trenes con precios especiales: «En el tren barato que salió de Bilbao para traer a los que han querido disfrutar de la romería de San Isidro y fiestas reales, vinieron 544 viajeros. De Santander, Valladolid, Burgos, Zaragoza, y otros puntos han venido también millares de personas» (52).

A la ciudad llegaba una multitud de gentes, la mayoría de ellos de procedencia campesina, que paseaban las calles de la Villa con la admiración pintada en el rostro ante las grandezas de la «capital», tan lejana e inmensa para ellos, pero que se tornaba acogedora y accesible en los días isidricos para quienes la visitaban.

Las verbenas madrileñas, tan populares, también tuvieron cabida en los comentarios del Barón Davillier, aunque no se extiende demasiado sobre ellas: «Madrid tiene también otras fiestas, por ejemplo, las verbenas, que se celebran la vís-



Romería de San Antonio de la Florida.

pera de San Antonio, de San Pedro y de San Juan. Las noches de verbena, sobre todo en la de San Juan, son magníficas ocasiones para divertirse y los madrileños pasan la noche en el Prado bailando la jota al son de las guitarras y a la luz de los farolillos venecianos. El nombre de "verbena" proviene de una antigua costumbre, resto del paganismo, que consistía en ir esos días a coger la verbena» (53).

Además de las que Davillier menciona, se celebraban en Madrid otras verbenas, muy castizas, en diversos barrios de la capital: la de San Lorenzo, en Lavapiés; la de San Cayetano, en Embajadores; la del Carmen, en la calle de Alcalá y la de la Paloma, en la calle de su nombre. En Agosto de 1863 se instituyó una nueva verbena, la de la Virgen de la Almudena, que no llegó a tener una amplia aceptación popular ni pudo competir con la de la Paloma, que todavía mantiene un fuerte poder de convocatoria para los madrileños.

CONCLUSION

A través de las páginas que el ilustre visitante francés dedicó a la Villa y Corte en su libro «Viaje por España», en los últimos años del largo y turbulento reinado de Isabel II, surge ante nuestros ojos, como en un mágico caleidoscopio, un delicioso Madrid, cambiante y conservador, popular y burgués, religioso y jaranero, romántico y prerrevolucionario.

Sus calles, plazas y monumentos, sus tipos castizos, sus pregones, el mundo variopinto de sus verbenas y romerías llenas de color, cobran vida propia en el relato del Barón Davillier con una fuerza tal, que le arrastran fuera del frío objetivismo del que pretende hacer gala y aunque a veces su talante chauvinista resulta demasiado patente en algunos comentarios, la descripción que hace del Madrid isabelino —aunque incompleta en ciertos aspectos— está impregnada de una sorprendente admiración que no puede evitar.

Y es que el prócer galo quedó atrapado, sin darse cuenta, en el extraño hechizo que ha emanado siempre de la madrileña Villa, dejando en su recuerdo una imagen viva e imborrable.



BIBLIOGRAFIA

- (1) PLAN CASTRO: *Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid, 1978, pág. 6.
- (2) LARRA, Mariano José de: *Artículos de Costumbres*. Barcelona, 1978, pág. 80.
- (3) PLAN CASTRO: *Op. cit.*, pág. 13.
- (4) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Viaje por España*. Madrid, 1982. Tomo II, pág. 185, Editorial Aujana.
- (5) *Op. cit.*, pág. 186.
- (6) *Op. cit.*, pág. 186.
- (7) LARRA, Mariano José de: *Op. cit.*, pág. 73.
- (8) CONDESA D'AULNOY: *Viaje por España en 1679*. Madrid, Ediciones La Nave, pág. 279.
- (9) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 188.
- (10) MADRID EN SUS DIARIOS. Madrid, 1979. Tomo III, pág. 213.
- (11) AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Prólogo a Madrid en sus Diarios*. Madrid, 1979. Tomo III, pág. VIII.
- (12) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 95.
- (13) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 188.
- (14) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 74.
- (15) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 194.
- (16) *Op. cit.*, pág. 206.
- (17) *Op. cit.*, pág. 211.
- (18) *Op. cit.*, pág. 214.
- (19) DELEITO Y PIÑUELA, José: *Sólo Madrid es Corte*. Madrid, 1966.
- (20) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 216.
- (21) *Op. cit.*, pág. 220.
- (22) *Op. cit.*, pág. 222.
- (23) IMÁGENES DE MADRID: *Museo Municipal*. Madrid, 1984, pág. 130.
- (24) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 222.
- (25) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 207.
- (26) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 223.
- (27) *Op. cit.*, pág. 224.
- (28) *Op. cit.*, pág. 231.
- (29) *Op. cit.*, pág. 183.
- (30) *Op. cit.*, pág. 239.
- (31) *Op. cit.*, pág. 246.
- (32) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 298.
- (33) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 232.
- (34) *Op. cit.*, pág. 233.
- (35) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 229.
- (36) *Op. cit.*, pág. 230.
- (37) *Op. cit.*, pág. 247.
- (38) *Op. cit.*, pág. 235.
- (39) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 188.
- (40) *Op. cit.*, pág. 213.
- (41) *Op. cit.*, pág. 215.
- (42) *Op. cit.*, pág. 220.
- (43) *Op. cit.*, pág. 251.
- (44) MADRID EN SUS DIARIOS.
- (45) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 216.
- (46) *Op. cit.*, pág. 195.
- (47) MADRID EN SUS DIARIOS: *Op. cit.*, pág. 170.
- (48) *Op. cit.*, pág. 107.
- (49) *Op. cit.*, pág. 253.
- (50) MADRID EN SUS DIARIOS, pág. 111.
- (51) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 253.
- (52) MADRID EN SUS DIARIOS, pág. 109.
- (53) BARÓN CHARLES DAVILLIER: *Op. cit.*, pág. 253.



EL PUENTE VERDE O DE SAN FERNANDO SOBRE EL MANZANARES EN EL CAMINO DE EL PARDO

Por
Pilar CORELLA

La construcción del Puente Verde cercano al vado de los Padres Jerónimos sobre el Río Manzanares, llamado de San Fernando desde el siglo XIX, es una de las obras públicas de mayor envergadura que se plantean la Villa y la Corona a mediados del siglo XVIII. Los esfuerzos y la preocupación que se traduce a lo largo de la documentación conservada de su proceso constructivo, sólo son equiparables a los de la reconstrucción del Puente de Toledo.

En reciente publicación (Tárraga, 1986) (1) se ha realizado un primer avance de lo que significó el trabajo del arquitecto e ingeniero murciano Jaime Bort Meliá, y de su hermano Vicente, en la Corte, en relación con los importantes trabajos de la construcción del Puente Verde de piedra sobre el río Manzanares y del Puentecillo de Trofa. El estudio citado sólo utiliza la documentación que se conserva en el Archivo del Palacio Real; sin embargo, debido a que la construcción del puente y puentecillo fue pagada con las sisas de Madrid, también el Archivo General de Simancas y el de Villa conservan una abundante documentación de contenido económico, que nos permite precisar aún más las incidencias de esta obra pública madrileña, eslabón importante en el planteamiento urbanístico de El Pardo en el citado siglo, y también en el acceso a la carretera de La Coruña que, atravesando el Puerto de Guadarrama ponía en comunicación las dos Castillas.

La obra del Puente Verde madrileño se venía vinculando con el arquitecto murciano; sin embargo, no había sido posible documentar su intervención. Elena Gómez Moreno en 1972, con motivo de la reedición de la obra de don Elías Tormo, ya apuntaba lo siguiente: «*La época del arrecife y carretera de Castilla por el puente de San Fernando debe de coincidir con el puente de San Fernando y la Puerta de Hierro, años 1750 y 1753, respectivamente; el puente, al menos, anónimo, lo creo obra segura del gran arquitecto Jaime Bort Meliá, el de la fachada de la Catedral de Murcia*» (2).

La documentación que hemos utilizado es fundamentalmente económica, lo que nos permite conocer cuánto se gastó en el puente y los varios proyectos y planes realizados (3). Ya desde 1746, año en que subió al trono Fernando VI, y seguramente en años anteriores, se estaban consignando a las sisas de Madrid una cantidad fija de reales para gastos públicos de la Villa, entre los que hay que contar los reparos del Puente Verde (el de madera) y el que se reedifica de piedra: «*Para los reparos de Puente Verde están señalados 58.823 reales y 18 maravedíes, y en los tres años corridos ha gastado esta consignación 156.908 reales y 20 maravedíes; y siendo corto el residuo, y en atención a que pueden ofrecerse mayores reparos así en este puente como en el que se está reedificando de piedra, no se considera sobrante (...)*» (4).

A continuación expondremos el proceso constructivo del Puente Verde a la luz de la documentación conservada, sin insistir en los aspectos tratados por Tárraga, a los que este artículo sólo pretende añadir las precisiones documentales imprescindibles con objeto de conocer mejor la gestación del Puente Verde madrileño, obra iniciada a fines de la década de los años treinta del siglo XVIII por el arquitecto municipal don Pedro de Ribera y que vino a sustituir a otro anterior de madera, que ya existía hacia 1720.

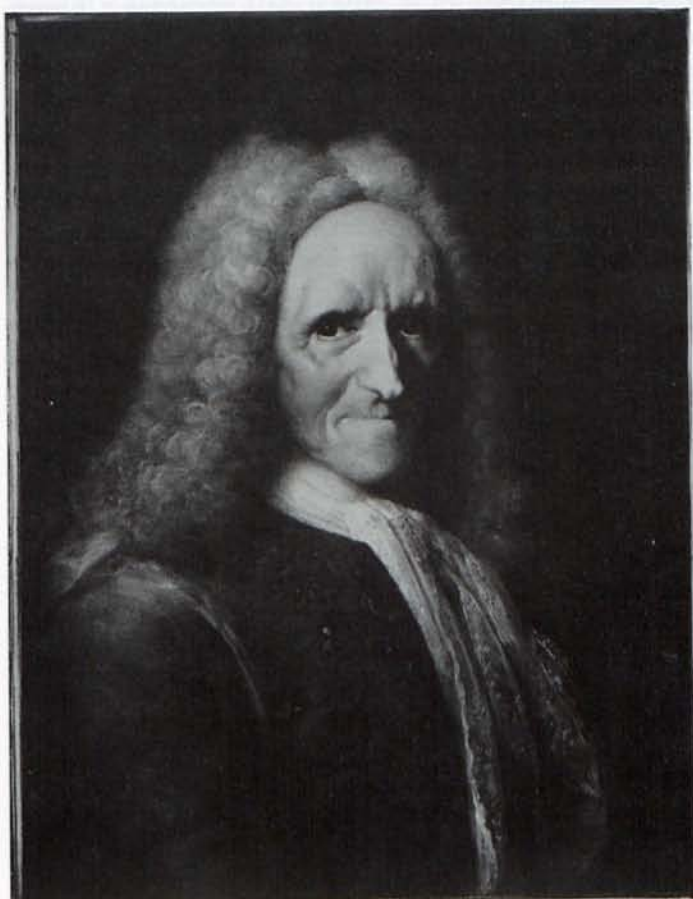


J. Ranc. Fernando VI.

EL PRIMER PUENTE VERDE DE PIEDRA. PEDRO DE RIBERA, 1720-1739

Los antecedentes de la construcción del primer Puente Verde de piedra sobre el río Manzanares hay que retrotraerlos a 1720, cuando era Arquitecto y Maestro Mayor de la Villa de Madrid Teodoro Ardemans (muerto en 1724), aunque este artista no aparece en la documentación que con la obra se relaciona. Coincide además su construcción, como veremos, con la finalización en 1727 de la segunda fase de la reconstrucción del Puente de Toledo, a cargo del arquitecto Pedro de Ribera, en aquellos años ya Maestro Mayor de la Villa de Madrid (5).

A finales de 1720, por orden de S.M., se aumenta la consignación para el reparo y subsistencia del Puente Verde de madera, para el paso a la Zarzuela y otras partes, a 21.821.220 mrs., que últimamente estaban consignados a Empedrados y Limpieza, con obligación del reparo y subsistencia del dicho puente, formándose además libros de cuenta y razón (6). La construcción del puente corría a cargo de la Junta de Limpieza y Empedrado, la cual encomendó su dirección al marqués de Vadillo y éste a su arquitecto Pedro de Ribera. En 1720 consta se pagaron «a Pedro de Ribera, teniente de Maestro Mayor por los reparos y compostura que hizo en el referido puente». En los años 1721 y 1722 no se gasta nada en obras de reparación; en 1723 se pagaron 710 rs. de vellón a Pedro Hernández, alarife de Madrid, por el reparo y obra que hizo en el Puente Verde. En 1724, 7.586 rs. y en 1727 a Francisco Durán 2.516 rs., por gastos de reparación y conservación. En 1728 se entregaron a Pedro de Ribera las primeras cantidades de la construcción, ya en piedra: 162.805 rs. y 5 mrs., por cuenta de la obra del Puente Verde como consta de diecisiete libranzas despachadas por el señor marqués de Vadillo, y en otros años lo siguiente:



Anónimo. El Marqués de Vadillo.

CUADRO 1

Puente Verde de Piedra. Gastos: 1728-1737

Año	rs./vellón
1728	162.805
1729	251.646
1730	105.868
TOTAL	520.319
1731-1732	129.142
1736	118.609
1737	72.639
TOTAL	840.709

AV: Secretaría, 1-134-16.

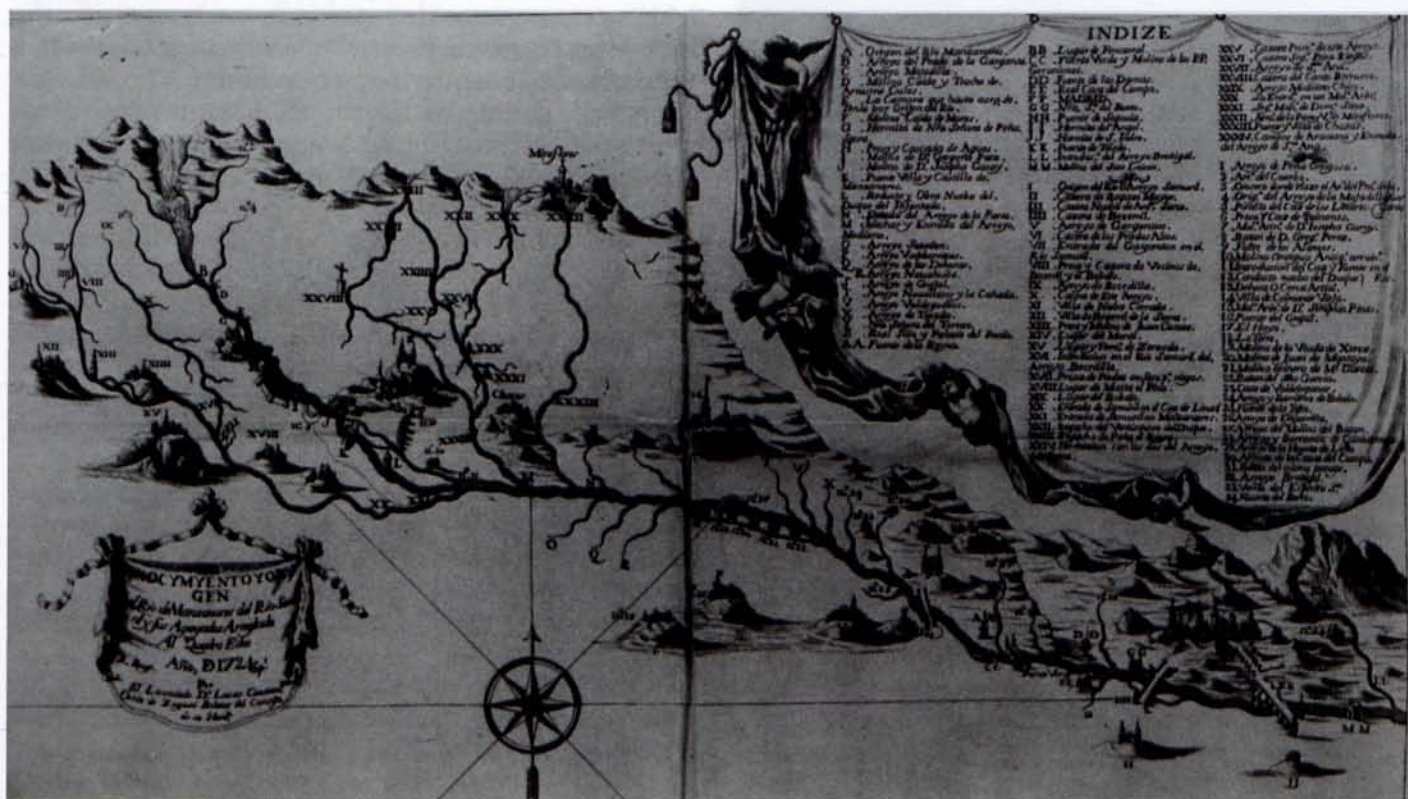
El Puente Verde iniciado en 1728 tenía solamente dos ojos. Las continuas avenidas del río aconsejaban ampliarlos y en 1731 se decide añadir un nuevo ojo semicircular, como los anteriores, pero más ancho (30,8 pies) en el lado del Camino de El Pardo, margen izquierda, y terraplenar las entradas (7). Estas obras se llevan a cabo bajo la dirección del Arquitecto y Maestro mayor de obras de Madrid, Pedro de Ribera, que tenía la experiencia nada desdeñable de haber terminado en fecha reciente el Puente de Toledo. Pedro de Ribera para esta nueva obra hizo un informe y diseño dos plantas del puente y del nuevo arco, que han sido dados a conocer recientemente por M. Verdú (8).

A pesar de reflejar su informe una sólida y buena construcción, el puente se derrumbó poco después a causa de las avenidas del río en el invierno de 1739-40, siendo muy urgente habilitar un paso para los Sitios de El Pardo, El Escorial y San Ildefonso, exigido también por los intereses generales del comercio. Se decide la construcción de un puente de madera en el vado de los Jerónimos, que también se llamará Verde, mientras no se abandonará la idea de la reedificación del Puente Verde de piedra, que se hará realidad más adelante.

EL PUENTE VERDE DE MADERA, 1740-41

El Puente Verde de madera se construyó con los caudales públicos de Madrid y fue obra encomendada al corregidor marqués de Montealto. Para la obra los Cinco Gremios Mayores de Madrid, como en tantas ocasiones, anticiparon desde 1740, 150.000 rs. de vellón al 3 por ciento al año, a extinguir en 4.178.800 mrs. consignados en el caudal de Limpiezas y Empeñados. Este puente de madera se comenzó a construir el 19 de septiembre de 1740, fecha de la primera de las doce nóminas que se conservan, terminándose en diciembre del mismo año. De la documentación revisada sobre nóminas y provisión de materiales se deduce que la obra tuvo un coste total de 285.000 rs. vellón, en listas firmadas por don Fausto Manso y don Manuel de Ureña, el primero Teniente de Maestro Mayor y el segundo Sobrestante pagador.

La obra fue dirigida por Virgilio Rabaglio, arquitecto italiano, el cual recibía «en virtud de otra orden de 13 de abril de 1741... 1800 rs. de vellón que se libraron por gratificación de las dos plantas que hizo y se presentaron a Sus Majestades y por su asistencia y direc-



ción de la ejecución de dicho puente, de que dio recibo, que presento con el citado libramiento» (9). El 24 de abril de 1741, Rabaglio firmó el recibo por una planta hecha para el Puente Verde de piedra que se había arruinado, y la otra para el de madera.

Una vez construido el Puente Verde de madera queda asegurado por un tiempo la comunicación con los Sitios Reales, aunque la planta encargada a Rabaglio para el puente de piedra en 1740 prueba que se quiso reedificar inmediatamente. El puente de madera, una vez construido, fue atendido y revisado por Saquetti, Maestro mayor, y por su Teniente Fausto Manso, al menos en 1745 (10), y en 1746 por el maestro de obras y arquitecto del Real Sitio de El Pardo Manuel López Corona (11), el cual se ocupaba también por entonces en reparar el puente de Recoletos, pretil de María de Aragón, calzada de empedrado y puentecillo en el Prado Viejo (12). Nuevos reparos y gastos se suceden en este puente en 1748 por un total de 32.388 rs. de vellón (13); se estaban acumulando gastos en un puente de madera que no era permanente y que el río podría destruir en cualquier momento.

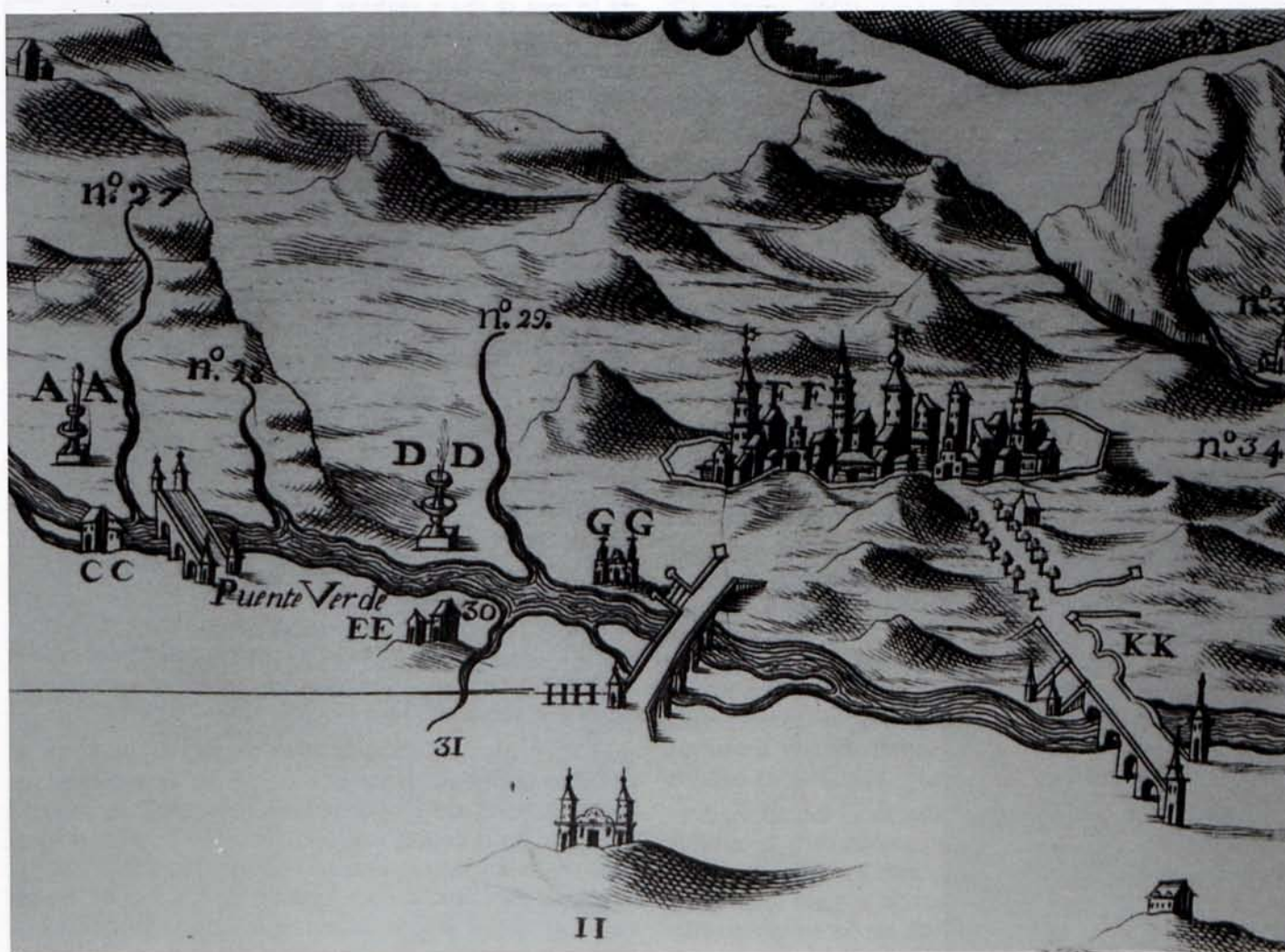
Su situación se puede observar en el plano n.º 882

del Archivo de Palacio, de 1743. Según el informe que dio Saquetti, aún habría que gastar otros 7.900 rs. vellón por su mala conservación en general y por «la mala inteligencia de su construcción y mala calidad de algunas maderas, por no ser de la cortada en las lunas correspondientes». En 1748 se decidió reedificar el Puente Verde de piedra y se acudió a la persona que gozaba de mayor reputación en obras de esta naturaleza: Jaime Bort.

LA DECISIVA INTERVENCION DE JAIME BORT, 1748-1750

En 1749, el marqués de Rafal, corregidor de Madrid en carta al marqués de la Ensenada, Secretario de Estado y del Despacho Universal expresa:

«Por orden de V. E., se mandó venir a esta corte a don Jaime Bort, Maestro Arquitecto, que se hallaba entendiendo en diferentes obras de la Ciudad de Murcia, con el fin de que reconociese la que necesita la del Puente Verde arruinado, si era dable su reedificación, o qué



Detalle del grabado anterior.



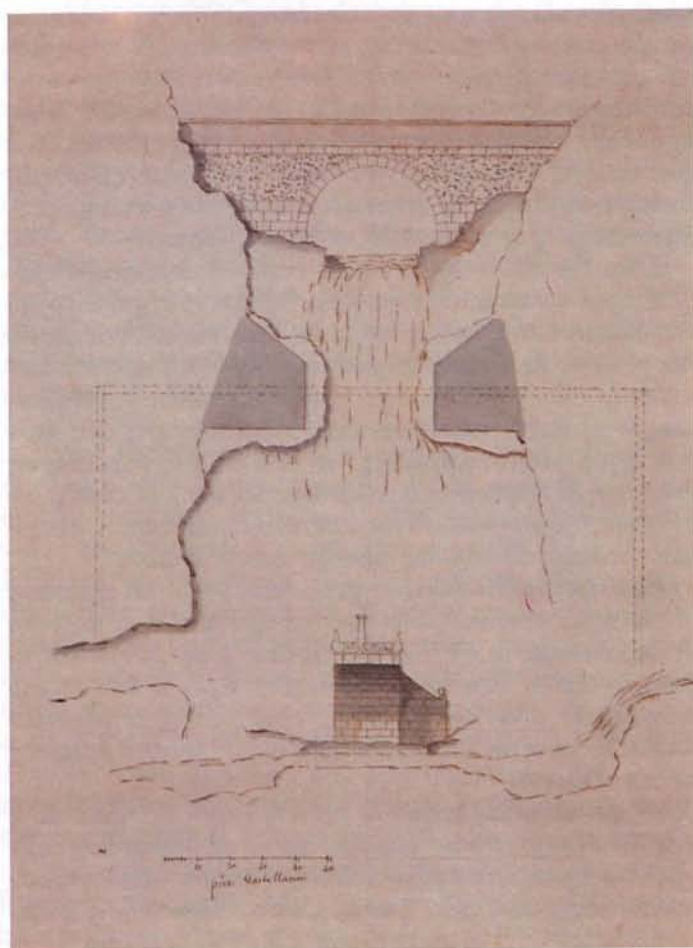
medio podría tratar para asegurar aquel importante paso que frecuenta S.M. libertándose del inmenso gasto que tendría construir otro nuevo; y habiendo llegado a ese corte a primeros de diciembre (de 1748), ha reconocido diferentes veces el expresado sitio y puente arruinada en la forma que permite lo crecido del río, y aunque se inclina a que puede conseguirse su composición dejándola asegurada y permanente en la forma que tiene manifestado en la planta que supuso en manos de V. E., no puede asegurarse enteramente como corresponde sin el riguroso examen de los cimientos, que hará luego que lo permita el río, bajando las aguas; pero como para ese fin o cualquiera otro que quiera tomarse, es preciso desmontar mucha parte de aquel terreno, y especialmente sacar la sillería que ha de servir para lo propio, prevenir materiales, hacer máquinas y otras indispensables prevenciones, me ha parecido conveniente representarlo todo a V. E. (...)» (15).

Dato importante es que Jaime Bort ya se encuentra en la Corte a principios de diciembre de 1748, antes de lo que suponía Tárraga, y que el Puente Verde de piedra, al menos desde 1746, intenta reedificarse. En toda esta planificación se vio implicado el Corregidor de Madrid, al que se dio comisión y dinero por parte del Rey, teniendo también conocimiento por el plano de lo que se iba a realizar.

Durante el verano de 1749 parece que se quieren iniciar las obras; hay provisión de materiales y se pide dinero para ellas existiendo una nutrida correspondencia y avisos sobre el puente, sobre los varios proyectos presentados y sobre la confianza que en la corte dispensaban al arquitecto murciano Jaime Bort. Algunos de estos avisos están sin firmar pero son muy expresivos sobre la preparación de las obras, y exponente que todavía en aquel verano lo único que se había decidido firmemente es que se pagase de las sisas de Madrid pero no si se reedificase o hiciese de nuevo.

«Está bien que de la masa del común se costee el puente, y que desde luego se saquen los 10.000 pesos para que extenderá v.m. (el señor Taboada) la orden; pero diga v.m. al marqués de Rafal que aunque yo doy crédito a su maestro de obras, es menester que para evitar discurso y murmuraciones de desconfianzas se pongan de acuerdo con Superviela a fin de que se conteste por éste que con efecto puede ser permanente el puente que se reedifica (...). Avise v.m. luego a Saquetti para que, oyendo al murciano y reconociendo por sí, exponga su dictamen, y aún, si es necesario, enviar el suyo a Superviela para que obrando Saquetti como tercero en discordia, dé su dictamen» (16).

A mediados de julio de 1749 reconocieron conjuntamente el puente arruinado de piedra que estaba sobre el camino de El Pardo el Corregidor de Madrid marqués de Rafal, el ingeniero en jefe don Juan Cermeño, otro ingeniero llamado Crane, Juan Bautista Saquetti, Jaime Bort y don Agustín de Ordeñana. Se reconocieron los daños, el material que se podrá aprovechar y se vieron los diferentes planos que se habían formado. Se rechazó uno de Churriguera, que propo-



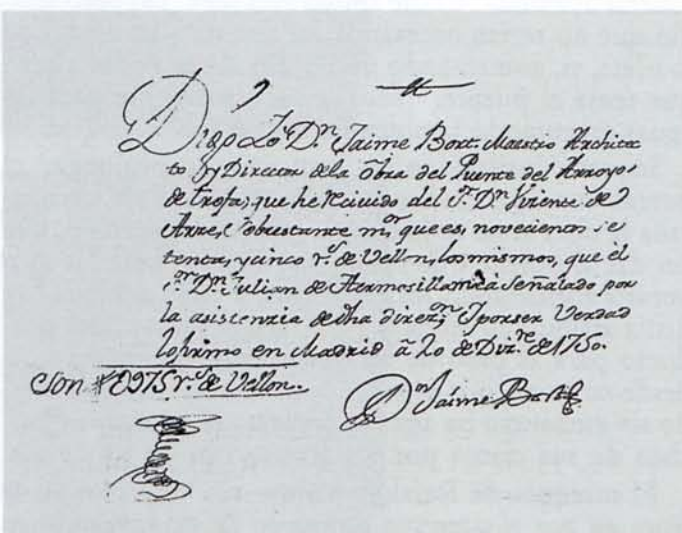
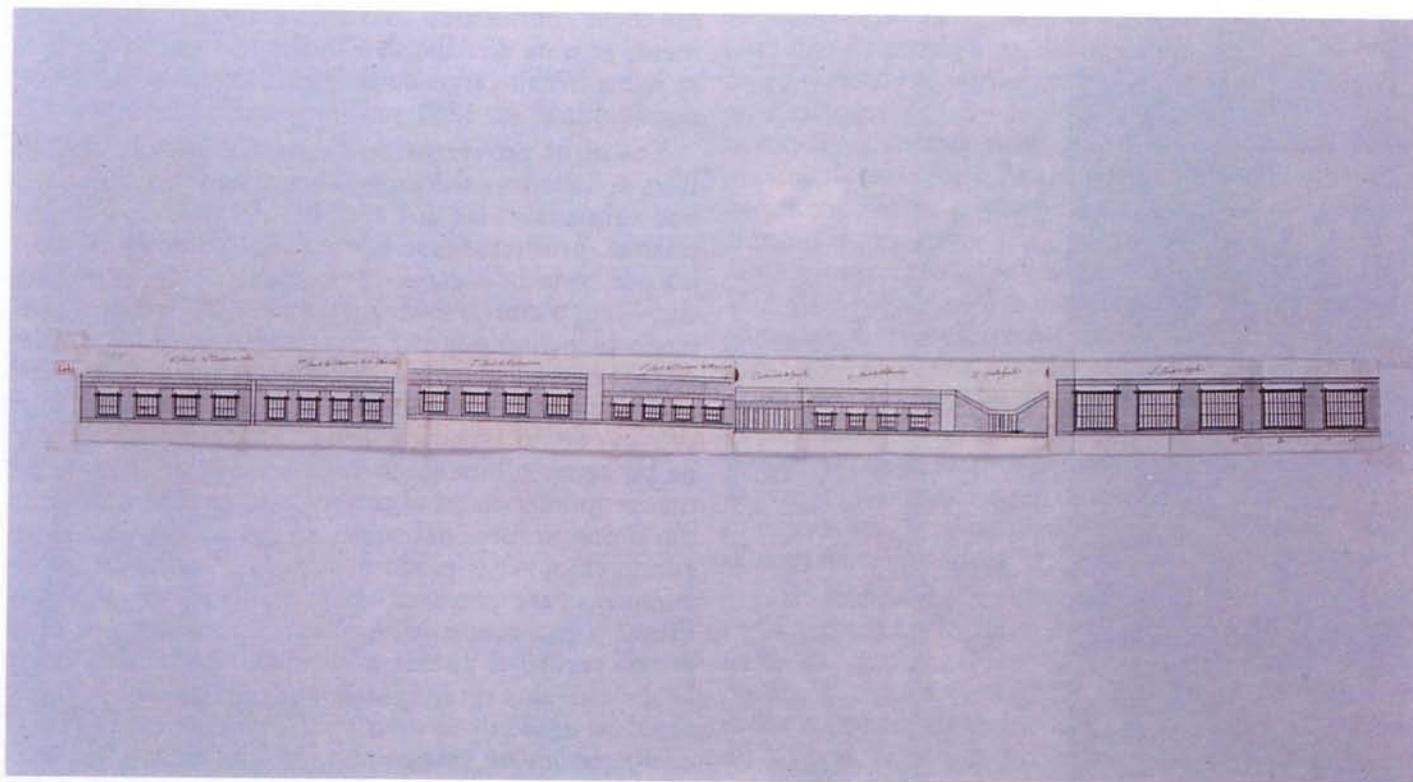
nía coger con un arco solo cada brazo del río. Seguramente se trata de Alberto Churriguera que desde 1739 se había hecho cargo de la iglesia toledana de Orgaz, donde murió en 1750 sin ver terminada la obra (17).

Los otros proyectos de Crane, de Saquetti y el de Bort se hallaron conformes, consistiendo en síntesis en que subsistirían las dos entradas del puente tal como estaban, proyectándose la obra seguida de arcos iguales por toda la isleta —como aparecen en la actualidad— cuyo coste evaluaron en 250.000 escudos. Cermenio se inclinó por este proyecto proponiendo Ordenanza la necesidad de asegurar y poner en uso el puente sin tanta obra, examinando si la ruina producida en él provino de no existir capacidad suficiente para el paso de las aguas o bien de la poca firmeza de los cimientos, proponiendo en el primer caso el aumento de un ojo o dos, si fuese necesario, en sus claros, y en el segundo caso, ver el modo de fundamentar mejor los cimientos, para precaver igual accidente en adelante. Frente a esta proposición, Cermenio mantenía que no estaría seguro el puente si en medio de la isleta no se le abriesen dos ojos, «guiando a ellos por un pequeño canal las aguas de la división del río, con cuya precaución pasarían sin embarazo en el caso de una extraordinaria avenida». Crane apoyó esta idea (18) pero añadió que no serían necesarios los dos ojos en medio de la isleta, si, aumentando uno o dos arcos en los claros que tenía el puente, quedaba paso suficiente para las aguas asegurando también los cimientos.

Saquetti insistió en su proyecto de prolongar el puente con arcos sobre la isleta considerando aventurada la obra si no se hacía así. Jaime Bort sostuvo, que sin dar al puente más claros que los que tenía, le aseguraría fortificando los cimientos, a cuya debilidad se debía atribuir su ruina y no a falta o escasez del conducto para el paso de las aguas, fundándose en que, desde su ruina, por espacio de doce años habían corrido sin embarazo las aguas a pesar de estar cegados muchos de sus claros por los fragmentos de las ruinas.

El marqués de Rafal se inclinó por el proyecto de Bort así por el concepto que tiene de su habilidad en este género de obras, experimentada a su vista en Murcia con aplauso y aún admiración universal, sino también por el considerable ahorro que resultará, sin perjuicio de la seguridad del puente, y a todo trance con poca pérdida, pues como se logre su duración por solos doce o veinte años, quedará compensado sobradamente lo que se gaste, con lo que en el mismo tiempo costarían los reparos del puente de madera. Es también de parecer que, si se encarga este Maestro de la obra, se esmerará cuanto pueda por quedar airoso y adquirir crédito en la Corte, que es lo que desea» (19).

A partir del 17 de julio de 1749, se decide que se reedifique el puente según la proposición de Jaime Bort —y seguramente con su planta aunque expresamente no lo diga ningún documento— y que él mismo se encargue de las obras aprovechando todo lo que queda del verano. El 19 de julio, el marqués de Rafal elabora unas instrucciones «para mayor seguridad de los cau-



dales que se han de emplear en la obra y reedificación que de orden de S. M. se va a ejecutar en el puente de piedra que está sobre el Río Manzanares en el camino de El Pardo, economía de ella y claridad de la cuenta y razón que se debe llevar de su total importe, para darla, luego que se halle concluida; parece regular se observen y practiquen las reglas y circunstancias siguientes:

«— Que el Maestro Arquitecto don Jaime Bort que ha de correr con la dirección de la obra, la ha de ejecutar con arreglo a la planta aprobada, no excediendo en cosa alguna sin nueva orden (...).

— Que asimismo ha de tasar todos los materiales que semanalmente se reciben para la obra (...).

— Que asimismo ha de asistir con el peón o peones que sean precisos a pesar el pedernal, cal u otro género

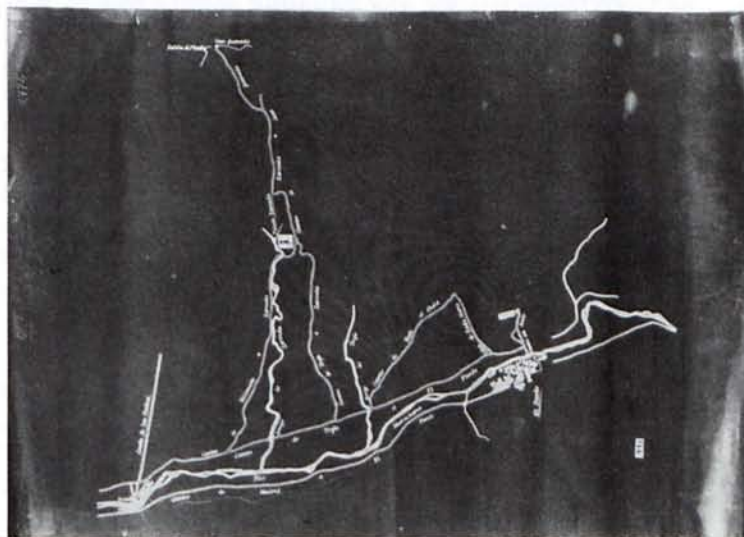
de peso que diariamente se recibiere, llevando cuenta de los demás materiales que se compren, especificando las personas que los entregaren y precios a que se tabularen por el arquitecto.

—Que al fin de cada semana ha de formar dos nóminas juradas, la una de todos los oficiales y peones que en ella hubieren trabajado, cuantos días cada uno y jornal que el arquitecto les señalare, expresando por clases sus nombres y apellidos, con la cantidad que en la semana les corresponda respectivamente según los días que hubieren trabajado; y la otra de los materiales que hubiere recibido, con igual declaración de personas, precios tasados por el arquitecto y sus importes.

Estas dos nóminas las ha de firmar el sobrestante pagador y a continuación ha de certificar el arquitecto ser cierto estar arreglados, así a los materiales recibidos y sus precios, como al número de oficiales, peones y jornales de ellos y estar satisfechos estos operarios, de quienes no es dable tomar recibos, mediante que con asistencia del mismo arquitecto se han de hacer los pagos; pero por lo respectivo a materiales deberá el citado sobrestante recogerlos de los interesados en ellos y acompañarlos con la nómina para su justificación.

En esta conformidad se me presentarán las nóminas al fin de la semana para que remitiéndolas al examen de la contaduría de Causa Pública, y no hallando reparo, se despachen los libramientos a favor del mismo sobrestante a continuación de ellas con cuya formalidad se verá a un mismo tiempo el por menor y mayor de sus importes (...).

— En atención a que la obra es fuera de Madrid, y que así al sobrestante pagador como al arquitecto se le ofrecieran por esta razón mayores gastos en su manutención, será conforme que al primero se le señale quince reales de vellón en cada un día, y al segundo no se



Plano de los caminos que van del Puente de San Fernando a El Pardo.

le asigna por ahora salario fijo, y hasta que se ejecute se dará providencia para que a cuenta se le socorra con una gratificación correspondiente, y a proporción del celo y economía que practique para el menor coste de ella (...).

— Los caudales que se destinaren para el coste de la mencionada obra deberán entrar en la Tesorería de Causa Pública, con intervención de la Contaduría de ella y con la misma distribuirse para que luego que se halle concluida la fábrica, presente el tesorero la cuenta en la propia Contaduría, a efecto de que tomándosela la ponga yo en la Real noticia de S. M. a fin de que si fuere de su agrado nombre contadores que la revean.

Para que los oficios donde corresponda el referido arquitecto y sobrestante pagador se arreglen en todo respectivamente a lo que va expresado, se les pasaran copias de esta minuta = Madrid 19 de julio de 1749 = El marqués de Rafal =»(20).

Estas «Instrucciones» son interesantísimas para conocer no sólo la organización material de la obra de este puente, sino también para la gestación de la actividad constructiva durante estos años del siglo XVIII. El 20 de julio, el marqués de Rafal, Corregidor de Madrid, pide al marqués de la Ensenada los primeros 150.000 reales de vellón para comenzar las obras, y éste le contesta que, enterado S. M. del comienzo de las obras, manda que «del producto de las sisas de Madrid o de la masa común de ellas se entreguen los referidos 150.000 reales de vellón a disposición de V.s. para el citado intento». «La obra del Puente Verde avanzó muy deprisa durante el verano de 1749.

El Puente Verde prosigue su construcción con el informe bien acogido del arquitecto de Murcia. Que debieron existir varios planos y perfiles no existe ningun-

na duda, aunque ninguno hemos identificado de momento. Tampoco cabe duda de que el puente tenía varios ojos en los distintos proyectos, por lo cual no puede ser un diseño para el Puente Verde al plano n.º 650 del Archivo de Palacio (publicado por Tárraga), ya que es de un solo arco. Dada la anchura considerable del río en ese punto y de la isleta en su centro, ningún arquitecto o ingeniero se habría atrevido a concebir un puente con un sólo arco; me inclino más a pensar que ese diseño corresponde a un puente pequeño para alguno de los arroyos cercanos del Manzanares que atraviesan la posesión, quizás el de Trofa pero no el que se hizo, que era de madera.

El 13 de enero de 1750 se pide el tercer libramiento por otros 150.000 reales para proseguir las obras del Puente Verde, que estaban ya muy avanzadas. En marzo del mismo año se vuelve a pedir la misma cantidad porque «se aumenta mucho el gasto y consumido todo el importe del último libramiento, para proseguir es preciso que V. E. se sirva mandar dar otro de la misma cantidad que fue de 150.000 reales, y que en este mes quedarán concluidos todos los arcos de las parte de acá, estándolo enteramente ya uno, y en la de allá hay mucho menos que hacer». En julio del mismo año está por concluirse la fábrica del puente haciéndose preciso un nuevo libramiento, el quinto, también de 150.000 reales de vellón, «con el que creo habrá lo suficiente; se ha adelantado la obra más de lo que se creyó en la extensión, en la firmeza y hermosura, y creo que ha de quedar en todo muy a la satisfacción de V. E., a quien yo ratifico siempre mi atención», escribe el 10 de julio de 1750 el marqués de Rafael al marqués de la Ensenada.

Hay una institución madrileña implicada, en la financiación del Puente Verde: los Cinco Gremios Ma-



Escultura de Santa Bárbara en el Puente de San Fernando.

yores de la Villa, que adelantan el dinero al Rey para la causa pública y también para el Puente Verde, percibiéndolos después mensualmente de las arcas de sisas de Madrid, al 3 por ciento de interés, y del Pósito (21).

Los últimos documentos en relación con la construcción del Puente Verde nos informan que Bort estuvo en la Corte, detenida la obra, desde diciembre de 1749 hasta el 28 de julio de 1750, y después continuó la obra hasta finalizarla en 31 de octubre de 1750, ocupándose por tanto 461 días efectivos en el trabajo, *«me parece sin embargo que a los Directores de las obras, y más siendo forasteros y llamados no es regular rebajarle ningunos del tiempo que duran, no obstante me pa-*

recía que considerando las fiestas y algunos otros en que puede no haber trabajado, se le satisficiesen 400 [400 días] al precio cada uno de 45 Rs. de vellón, y respecto de lo acertada y firme que ha salido la obra que ha merecido la aprobación de S.M. y generalmente de todos, la aplicación y el cuidado del Maestro y que por medio de ella ha costado menos de lo que otros la tenían tasado con grande diferencia, facilitando con acierto y economá otro puentecillo llamado la Trofa que sirve principalmente para la diversión de S.M., me parecía muy propio de su Real piedad concederle llave o insignia de la Furriera, dándole título o nombramiento sin salario de la Casa de Campo o de otro Real Sitio, o tomando aquella providencia que tuviere por más conveniente».

Se le concedieron a Jaime Bort los mismos honores de Furriera que se concedieron a Moradillo, es decir, de su Real Casa (22).

A primeros de octubre de 1750 ya se ha despedido a la mayor parte de los obreros del Puente Verde de piedra, excepto a cuatro oficiales que quedaron para perfeccionar las estatuas, y treinta peones para apilar la madera y deshacer la estacada, con un aparejador. Como la apertura del puente se dilataba, don Agustín de Ordeñana, del Consejo de S.M. en el Real de Hacienda, expresó en escrito de 10 de octubre de aquel año que *«ya han tenido tiempo sobrado para acabar las estatuas, advirtiéndolo el arquitecto que si no quedan con la perfección debida se trabajará en ella por su cuenta hasta que la tengan»* (23). Y continúa: *«tanta multitud de escudos de armas en el puente de piedra no me agrada; sin embargo, si V.s. ms. consideran preciso este adorno convengo en que se pongan, ajustándolo por un tanto con quien haga (...)»*. Y sin más cuenta pendiente con el sobrestante y el importe de los rótulos que V.s. mandó y se ha puesto en las peanas de las dos estatuas, en que se dice San Fernando en la una, y en la otra Sta. Bárbara de yeso, Reynando Fernando VI, Año de 1750, que es el que se ha concluido la obra» (24).

Se había pensado poner cuatro escudos de armas a la entrada y salida del puente, lo que según el arquitecto aumentarían el gasto en seis o siete mil rs. según el modelo que dio. No aparece en la documentación y ello es muy significativo, Vicente Bort, hermano del arquitecto, y al que Tárraga atribuye las esculturas de San Fernando y Santa Bárbara que se pusieron en el puente y que aún en la actualidad se conservan. Más bien cabría pensar que su diseño también se debiera a Jaime Bort, lo que refuerza la tesis de Tárraga sobre el autor del diseño de algunas esculturas de la catedral de Murcia que atribuye a Jaime Bort.

A finales de octubre se realiza el inventario y tasación del material de madera y herramientas sobrantes. El 15 de diciembre se mandó hacer una llave para las escalerillas que bajan al río y que utilizaba S. M. (25).

La obra total del Puente Verde había costado 18.000 rs. de vellón que se estimó se debían pagar al arquitecto por 400 días de trabajo., más 900.000 rs. de vellón, arrojando la cantidad total de 918.000 rs. de vellón.

Los materiales sobrantes se utilizarían en la obra del Puntecillo de Trofa, por valor de 6.946 rs. de vellón.

Se conservan los seis libramientos que corresponden a 150.000 rs. cada uno (900.000 rs.) firmados por don Luis de la Azuela, a quien se le hace cargo, Tesorero General por S. M. de arcas de la Tesorería de Causa Pública. También se conservan las nóminas de materiales para el tiempo de trabajo de los años de 1749 y 1750: piedra de Colmenar de Oreja, piedra berroqueña de Galapagar y piedra de empedrar de Aravaca. Todas estas nóminas están firmadas por el arquitecto tal y como expresaban las Instrucciones del Marqués de Rafal (26). Todavía en 1753 se paga a Jaime Bort por los reparos de las dos escalerillas de piedra que hay en el puente para bajar cuando S. M. va a cazar al bosque inmediato, en las mismas fechas en que estaba realizando una barraca de madera inmediata al Puente de Viveros para portazgo, sobre el Río Jarama camino de Alcalá de Henares. La obra del Puente de Viveros también fue dirigida por Jaime Bort (27).

En años inmediatos, Saquetti hizo algunos informes para reparar el puente que, una vez concluido, no parece que ocasionara problemas (28). El Puente Verde o de San Fernando se conserva en la actualidad en relativo buen estado, no excluyéndose alguna intervención en el presente siglo; le falta una de las letras que en los pedestales de los santos Fernando y Bárbara —alusivos a los Reyes— fechaba la terminación de las obras MDCC pero que pudo leer Tormo como MDCCL.

EL PUENTECILLO DE TROFA. JAIME BORT, 1750

El pequeño arroyo de Trofa discurre por la margen derecha del río Manzanares, cercano a la posesión real de la Zarzuela y no lejos del Puente de San Fernando. El pequeño puente que se construyó sobre este arroyo fue de madera, manifestándose ya desde 1740 el deseo del Rey a este respecto, porque *«con motivo de lo riguroso del invierno se ha visto casi cerrado el comercio de él (el Real Sitio de El Pardo) a esa Villa, y otros lugares de su entorno, por falta de puentes que hay en los arroyos que se han de pasar para ir al expresado Sitio; quiere el rey que sobre el Arroyo de Valdeculebras llamado comunmente de la Fuente de la Reina, se haga un puente... y otro sobre el Arroyo de Trofa para facilitar el comercio con los lugares de Majadhonda, las Rozas y Aravaca, a fin de que S. M. tenga corriente el paso a la Zarzuela siempre que gustare de la diversión de aquel Sitio...»* (29).

Desconocemos si en aquella década el puente se construyó, porque solamente nos consta documentalmente desde que Jaime Bort, una vez acabado el Puente Verde de piedra, se encarga de las obras, a partir del 23 de noviembre de 1750.

En papel de 6 de noviembre de 1750, don Julián de Hermosilla participa al marqués de Campovillar que *«S. M. manda disponga se haga un puente de ma-*



Escultura de San Fernando en el Puente de su nombre.

dera en el Arroyo de Trofa, jurisdicción de El Pardo, por donde suele ir a tirar las chochas, por hallarse destruido el que había, caminando de acuerdo para ello con el duque del Arco y en los términos que éste había convenido con el marqués de Rafal (...)» (30).

Para la obra del puente de Trofa se consignó un resto de 49.019 rs. y 14 mrs. de la obra del Puente Verde de madera arruinado, y *«mediante que éste se hace preciso acabarlo de deshacer y vender su madera y hierro por hallarse muy deteriorado, que su reparo costaría mucho y con el nuevo que se ha fabricado de piedra ya no es necesario, me parece se podrá librar en consignación lo que importa el puente de madera que se manda ejecutar»* (31).

CUADRO I
Puente de Trofa. Gastos (1750)

Semana número	Aparejador	Revoco	Carpinteros	Peones	Sierra	Carros	Sobres-tante	Carretas embar-gadas	Caballe-rias	Estajos	Total reales
1	1	—	14	33	2	1	1	25	2	—	2.027
2	1	—	29	38	2	1	1	44	2	—	3.519
3	1	2	35	50	8	1	1	29	2	4	5.920
4	1	9	20	15	—	1	1	—	2	2	1.391 y 17

FUENTE: A. Villa, Secretaría, 1-134-2.

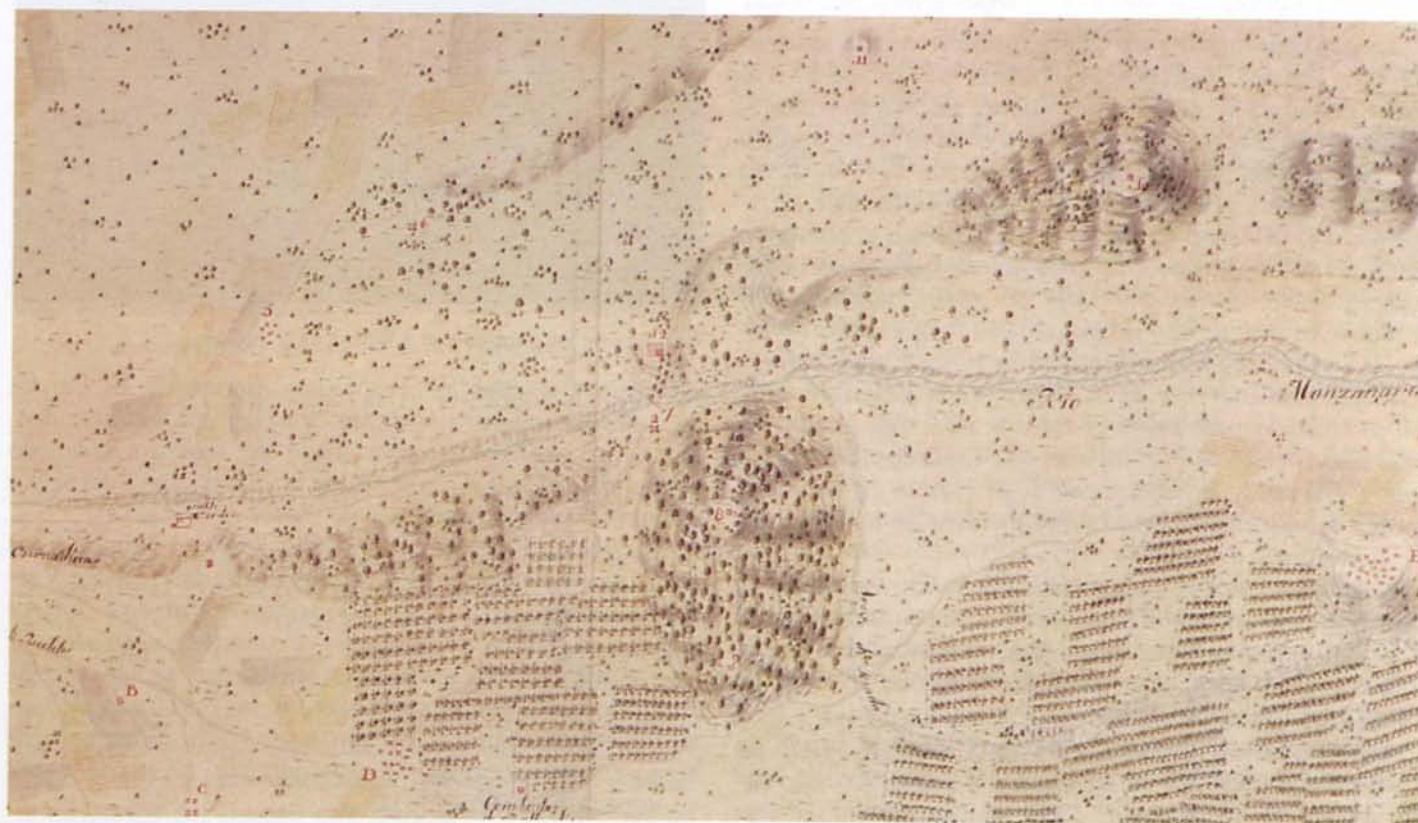
En la construcción de este puentecillo de madera se emplearon cuatro semanas, dando comienzo la primera el 23 de noviembre de 1750 y recibiendo don Jaime Bort, director de la obra, 975 rs. de vellón el 20 de diciembre por su asistencia (32). Se conservan las cuatro nóminas formadas por el sobrestante de la obra y firmadas por el arquitecto desde el comienzo de la construcción del puentecillo, cuyos materiales y costes quedan reflejados en los dos cuadros que presentamos.

La cantidad resultante los 14.284 rs. y 28 mrs. que había costado el puentecillo: «se libró contra el caudal sobrante en el año pasado de 1750, de la consignación hecha en la dotación interina de la causa pública para el puente de madera del camino del Pardo, con prevención de que el coste total que consta tuvo el referido puente asciende a 23.337 rs. y 10 mrs.; se incluyen en ellos los 9.052 rs. y 16 mrs. que S. M. tiene mandado no se paguen ni reintegren por el importe de la madera

suplida de la que quedó sobrante de la obra del Puente Verde de piedra» (33).

Este puentecillo de Trofa también se destruyó y entre 1761-63 se construyó otro nuevo de madera, que será quizás el que aún hoy subsiste tras continuas reparaciones a lo largo de todos estos años (34). No hemos hallado ningún dibujo de la época sobre esta pequeña obra pero sí unos diseños para el puente del Embocadero de Trofa firmados en 1835 por Simón Soler, maestro de obras (35).

El arquitecto Jaime Bort murió en Madrid el 2 de febrero de 1754, habiendo pasado, por lo tanto, poco más de cinco años al servicio del Rey, constatándose documentalmente su intervención en obras de utilidad pública y municipal que tanto interesaban al Rey, como el Puente Verde sobre el río Manzanares, puentecillo del Arroyo de Trofa y Puente de Viveros sobre el río Jarama en el Camino de Alcalá.



CUADRO II

Puente de Trofa. Liquidación (1751)

	Rs.	mrs.
Nómina jornales semana 1	2.007	
Nómina jornales semana 2	3.519	
Nómina jornales semana 3	5.920	
Nómina jornales semana 4	1.391	17
Materiales (4 semanas)	1.364	4
Madera (1)	—	
Abono de 64 rs. (2)	64	
Total	14.284 y 28	

(1) Aquí se incluye una nómina de madera de la que sobró del Puente Verde de piedra, que está mandado no se pague ni reintegre por valor de 9.052 rs. y 16 mrs.

(2) Se abonan 64 rs. por la reducción de 6.000 rs. de vellón a buena moneda, por pagar con más comodidad los jornales y materiales, más 4 rs. por su conducción.

FUENTE: A. Villa, Secretaría, 1-134-2.



(1) TÁRRAGA, M. LUISA: Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: El puente Verde y el de Trofa. IMAFRONTE, Universidad de Murcia, núm. 2, págs. 65-82, Murcia, 1986.

(2) TORMO, E.: Las iglesias del antiguo Madrid. Reedición de los dos fascículos publicados en 1927. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1982, pág. 93.

(3) AGS, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 975. Varios expedientes y documentos: construcción del puente llamado Verde y del puentecillo llamado de Trofa, por el arquitecto de Murcia Jaime Bort, con el producto de las sisas de Madrid, 1749, 1750 y 1751 (s. f.).

(4) AGS, Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 975. Estos reales consignados anualmente y de forma fija a los dos puentes aparecen en un documento interesante donde se refleja la «Noticia de los caudales señalados por S. M. en cada un año para desde 22 de septiembre de 1746 en adelante, con aplicación a los gastos de limpieza, empedrado y demás ordinarios y extraordinarios de la causa pública de esta villa: su conversión, los que de ellos sobran en los fines de su destino, como también los que faltan para los gastos indispensables de la misma causa pública que ocurren y no están dotados».

Es muy interesante cómo en esa dotación que ascendía a 938.155 reales y 13 mrs. (faltando caudal para varias causas y sobrando poco de otras), incluía el empedrado de algunas calles, los carros de limpieza, los 74 mozos mangueros y sus sobrestantes, el gasto del visitador de la limpieza, el gasto de la limpieza de minas y desmonte

de calles, el del riego de paseos públicos, el aseo y cuidado de los mismos (plantíos, poda, riego de árboles) para la limpieza expresa del Real Sitio de El Pardo, para los incendios, para el gasto de los toldos que en el verano se ponen en la Carrera del Retiro, para obras públicas diversas dentro y fuera del casco, para los reparos de la bomba del agua para incendios, para la manutención de los pobres presos de la Cárcel Real de la Villa, así como para los puentes que nos ocupan.

(5) VERDÚ M.: Proceso constructivo del Puente de Toledo en Madrid, A.E.A., núm. 239, págs. 323-342, Madrid, CSIC, 1987.

(6) AV, Secretaría, 1-166-69.

(7) AV, Secretaría, 1-134-17 y 1-134-18.

(8) AV, El arquitecto Pedro de Ribera y su obra municipal. *Villa de Madrid*, núm. 92, Madrid, 1987, págs. 11-24.

(9) AV, Contaduría, 4-281-3.

(10) AV, Secretaría, 1-134-19.

(11) AV, Secretaría, 1-133-37.

(12) AV, Secretaría, 1-134-22.

(13) AV, Secretaría, 1-134-23.

(14) AV, Secretaría, 1-134-21. Informe de J. B. Saquetti sobre el puente y sus reparos, de 30 de noviembre de 1747.

(15) AGS: Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 975, 13 de marzo de 1749.

(16) *Ibidem*, documento de julio de 1749, sin fecha ni firma.

(17) RODRIGUEZ DE CEBALLOS, A.: Los Churriguera, Madrid, CSIC, 1971.

(18) El ingeniero José Crane dirigió algunos años el camino Bilbao-Burgos en la segunda mitad del siglo XVIII; véase H. Capel, «Geografía y Matemáticas en la España del siglo XVIII». Barcelona, Oikos-Tau, 1982.

(19) AGS: Secretaría y Superintendencia de Hacienda, leg. 975, 17-22 julio de 1749.

(20) AV, Contaduría, 4-284-4.

(21) AV, Secretaría, 1-134-25, «Real resolución mandando no tenga efecto la providencia de la Junta de Abastos sobre retener derechos de sisas en cada mes, 8.000 rs., para reintegrar al pósito, de los caudales que suplió para la fábrica del Puente Verde. (11 julio 1757).

(22) AGS: *ibidem*, fecha en 23 de abril de 1751.

(23) AV, Contaduría, 4-281-4.

(24) *Ibidem*.

(25) AV, Contaduría, 4-284-4.

(26) AV, Contaduría, 3-56-1.

(27) *Ibidem*.

(28) AV, Secretaría, 1-134-25 y 1-134-26.

(29) AV, Secretaría, 1-135-55 (10 junio de 1740: el Marqués de Montealto al Corregidor don Julián Romero).

(30) AV, Secretaría, 1-134-2.

(31) *Ibidem*.

(32) *Ibidem*.

(33) AV, Secretaría, 1-134-2, Contaduría 2-656-9. La nómina de la semana número dos está firmada por Vicente Bort (30 noviembre 5 de diciembre), siendo la única ocasión en que documentalmente aparece el hermano del arquitecto. El 15 de diciembre finaliza la cuarta semana y el trabajo en el puentecillo. A. Villa, Contaduría, 2-656-5.

(34) TÁRRAGA, L., *op. cit.* pág. 77.

(35) AP, Madrid, Catálogo inédito de planos, núm. 1.325. Diseños de diversos puentes que atraviesan la cerca del Bosque del Real Sitio de El Pardo, 10 febrero de 1835.



LA TORRE PARROQUIAL DE CARABANCHEL ALTO

Por
Inocencio CADIÑANOS BARCEDI

En pleno centro de Carabanchel Alto se levanta actualmente una moderna iglesia de ladrillo visto en cuyo ábside está empotrada una airosa torre de campanas. Es lo único que permanece del antiguo templo parroquial de San Pedro Apóstol.

SITUACION DE LA PARROQUIA Y SU TORRE EN EL SIGLO XVIII

El 14 de marzo de 1776 los doce vecinos que componían el Concejo de Carabanchel de Arriba se dirigían al Arzobispo de Toledo informándole de que «habiéndonos manifestado varios vecinos de que la torre de esta yglesia parroquial se hallaba con defecto considerable y que esta boz bertida por el pueblo se nota están las personas con temor... a fin de evitar de que los feligreses enteramente se estraigan de asistir al templo de Dios y mayormente las gravísimas desgracias y inconsiderables perjuicios que de arruynarse dicha torre se pueden ocasionar y para precaber semejantes daños con el favor y auxilio de la Divina Omnipotencia, ...suplicamos que, usando de su acreditado celo y vigilancia ...para precaber las desgracias e inconvenientes que pueden sobrevenir, se sirba mandar que con la brevedad posible pase la persona de su mayor agrado a el reconocimiento de dicha torre» (1).

Efectivamente, unos días después se ordenaba al cura párroco que hiciera reconocer la torre y diese un completo informe sobre ella y también del caudal existente en la fábrica de su iglesia. Se nombró para tal fin a don Manuel Rodríguez, arquitecto de la Corte y Villa de Madrid (2), quien tras su reconocimiento dio el siguiente informe:



La torre antes de su última restauración.

«Se halla la torre la qual en primer lugar está toda su fábrica escalfada, corrohida y debolsada a causa de su antigüedad y desplomada por sus tres paramentos, desde el piso del cuerpo de campanas hasta la altura de la espadaña en que está la campana de relox con una desunión y quiebras en los dos ángulos que miran al norte y medio día pues su fachada principal mira al poniente en la qual y cuerpo de campanas en lo antiguo la hicieron un reparo poniéndole unos gatillos que lo han contenido muchos años pero con lo deteriorado de su fábrica ya no hacen el efecto correspondiente para sostenerla por lo que soy de parecer que de no hacerse torre nueva con los nuebos fundamentos que re-

quiere es preciso demoler lo que oy sirbe de ella hasta el piso bajo del piso de campanas pues desde allí abajo está su fábrica a plomo y con suficiente robustez para bolberla a plantear y hacer de nuevo según el adjunto diseño siendo preciso reparar y atizonar los zimientos y particularmente con dos yladas de cantería conforme se demuestra en el citado diseño lo que recibe la espresada torre y el resto de su línea con fábrica de albañilería de ladrillo fino y de buena mezcla de cal y arena por haber reconocido estar deteriorados y de mala mampostería y para la que la espresada torre quede con la correspondiente fortificación se hará su fábrica de la misma clase de ladrillo fino hechando una cadena de fierro de quadradillo con sus tochos y balsones erigiendo los dos huecos para las campanas en la fachada y no por los lados como oy tiene, la una en el lado del norte pues así quedará con más solidez y fortificación para su duración y subsistencia dejándola ésta y toda la fachada de la yglesia guarnecida de un buen estuco, hechando sus suelos en sus pisos de campanas y relox de madera y forxados de yeso y solados de ladrillo u baldosa fina con todos los demás tabiques y armaduras que oy tiene, rematado conforme demuestra el diseño, podrá tener de costa de materiales y manos la cantidad de diez y nueve a veynte mil rs. poco más o menos» (1 de abril de 1776).

El cura, por su parte, informó de manera muy distinta sobre la situación de la torre. En los seis años que llevaba sirviendo el curato de ambos Carabancheles, jamás había oído que la torre parroquial padeciese peligro a pesar de tener una antigüedad de al menos tres o cuatro siglos. El temor del vecindario quizá proviniera de la noticia del hundimiento de la torre de Villarramiel de Campos (Palencia). Hacía unos 40 años, los vecinos habían reaccionado de la misma manera. Habiéndola reconocido cierto arquitecto, se determinó reforzarla con unos gatillos de hierro con lo que quedaron satisfechos y sin recelo dichos feligreses. Circunstancialmente (seguía informando el cura) había ordenado al mencionado arquitecto, don Manuel Rodríguez, que trasladase las campanas a una espadaña que había sobre la fachada principal del templo. La fábrica de la iglesia disponía por entonces de unos 12.000 rs., de los que podrían destinarse a la reconstrucción de la torre tan sólo unos 9.000 rs. (3). Recordaba, además, que la campana y reloj que había en lo alto de la torre «de ninguna manera es del cargo de la citada yglesia habiéndolo sido siempre de el Concejo o Aiuntamiento de dicho lugar, por cuio motibo corre de su cuenta su composición».

La torre, pues, continuó en pie, sin el peso de las campanas pero sin ejecutarse tampoco los reparos necesarios.

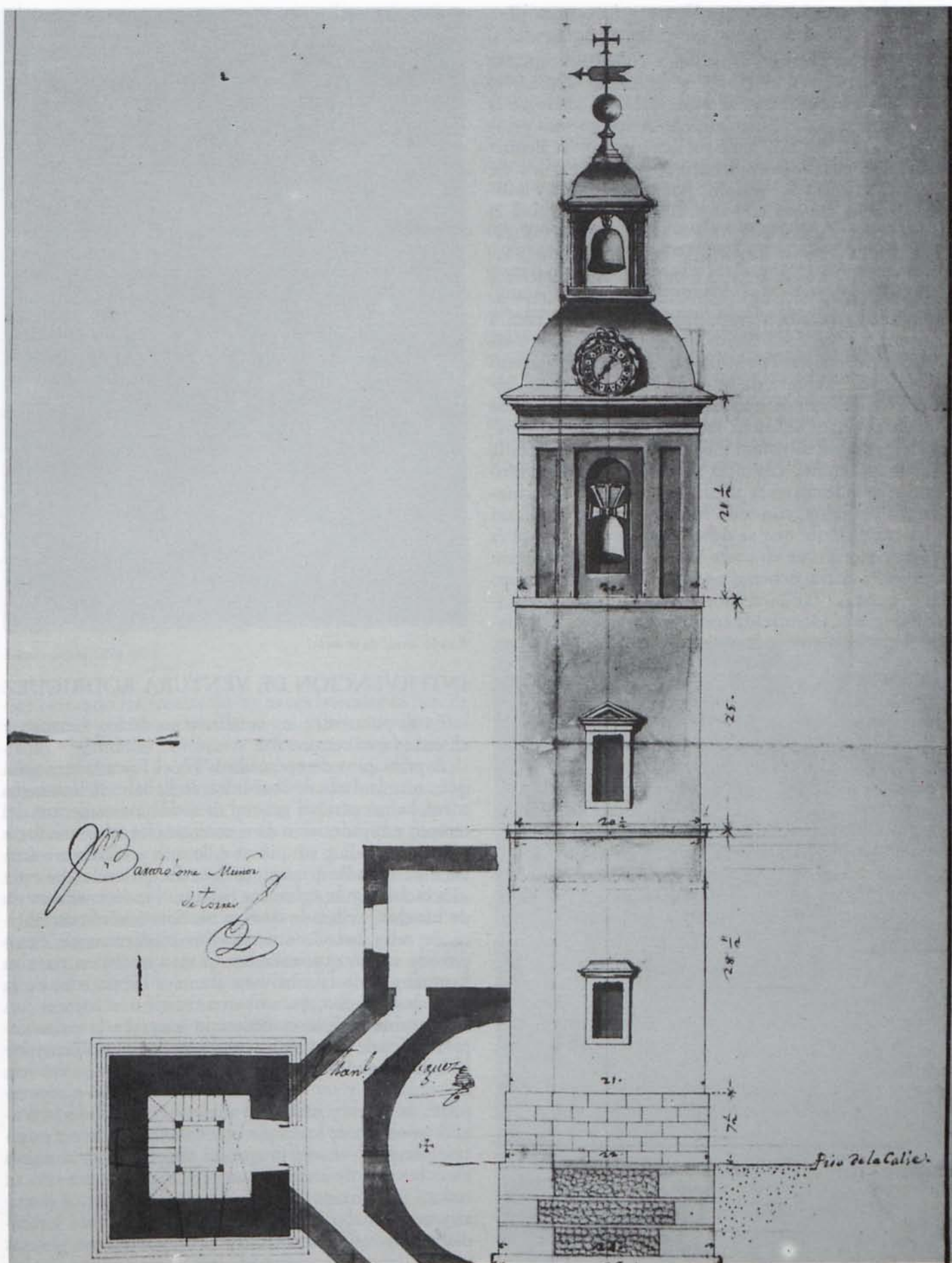
DEMOLICION DE LA ANTIGUA TORRE

El 20 de abril, el párroco reunía al concejo de Carabanchel a quien preguntó si pensaba contribuir a la reconstrucción del último cuerpo de la torre, en donde se encontraba el reloj. Antes de decidirse a solicitar el preceptivo permiso del Consejo Real para asignar algún arbitrio, el regimiento local pidió a Manuel Rodríguez que tasara la obra. Este la evaluó en 6.000 rs. Ante esto el vecindario dijo «no poder contribuir con cantidad alguna por aora a causa de no tener sobrante alguno el lugar ni poderla repartir entre los vecinos por la suma pobreza que padecen e imposibilidad de poder contribuir». En cambio, insistieron en que se demoliera rápidamente la torre por su peligro, asustados y temeroros de que se cayese y ocasionase alguna ruina. El inminente peligro lo confirmaban también ciertos vecinos de Madrid que por allí habían pasado, entre ellos dos alarifes.

El arquitecto Manuel Rodríguez aseguraba, sin embargo, que no existía peligro inmediato de ruina, y el cura, por su parte, temía que los fieles no quisieran entrar en la parroquia como ya habían hecho hacía cuarenta años, marchando a oír misa a la cercana ermita de Nuestra Señora de la Concepción.

El Ayuntamiento volvió a insistir un mes después ante el Arzobispo toledano pretendiendo «que dicha obra se construya a costa y expensas de los partícipes de diezmos de este lugar, como únicos a quienes corresponde y está prevenido por orden general». Aseguraba, también, que no constaba que en 150 años hubieran desembolsado dichos beneficiarios cantidad alguna para esta iglesia siendo así que los diezmos rentaban anualmente al menos 60.000 rs. De emplearse los 9.000 rs. de la fábrica de la iglesia, sería dejarla sin fondos. La parroquia los necesitaba para obras más urgentes y precisas como dorar el retablo mayor y escalera del púlpito pues la que existía era una indecencia. Todas las obras se habían ejecutado hasta entonces a costa de los fieles. Por ello, era justo que la torre se levantara a expensas de los partícipes de los diezmos.

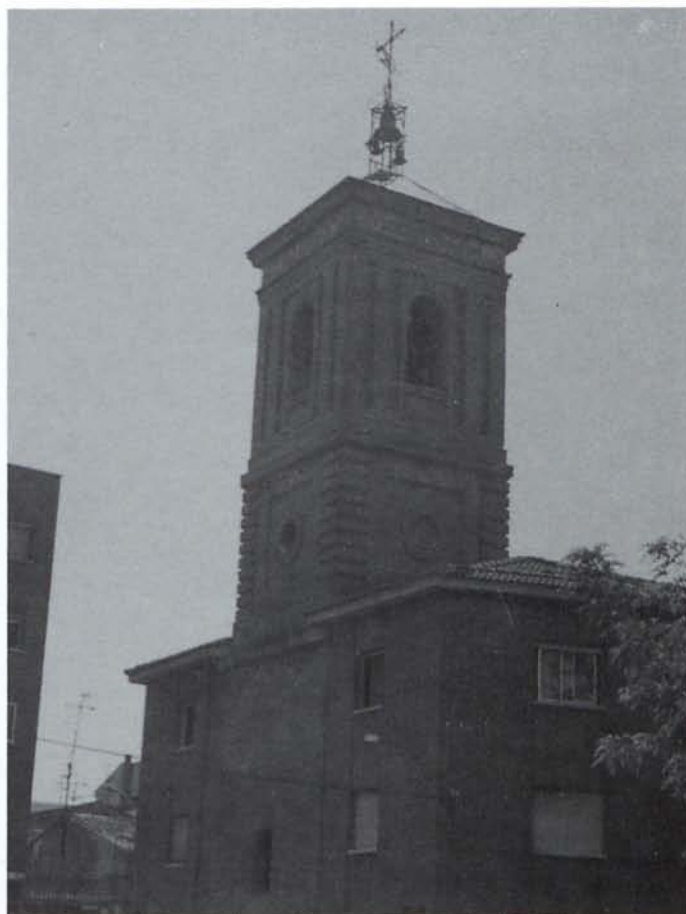
El 18 de mayo se ordenaba al párroco demoler la torre y que el arquitecto hiciese nuevos planos. En efecto se desmontó hasta donde había señalado Manuel Rodríguez a costa de los caudales de la parroquia. Desapareció el reloj, y las campanas fueron trasladadas por segunda vez, ahora sobre la sacristía nueva, emplazamiento muy bajo (sólo a 4 varas y media del suelo) de tal manera que de ello «se sigue que los vecinos que conducen verduras a esta Corte y están dedicados a otros ministerios del campo se queden algunas veces sin misa y anden incomodados desde media noche por ignorar la ora».



Manuel Rodríguez. Proyecto para la torre de la parroquia de Carabanchel Alto.

LA NUEVA TORRE

«Hay necesidad muy urgente de construirla sin dar lugar a dilaciones» aseguraba unos meses después el Concejo de Carabanchel. Lo que había quedado de la torre (construida encima del arco de las puertas principales) no ofrecía suficiente solidez para volver a construir sobre ella. Manuel Rodríguez reconoció los cimientos del resto del templo. Por su deterioro y antigüedad tampoco podía construirse con seguridad la torre sobre dichos cimientos. Por ello, hizo nuevas trazas (4). «Habiéndose de plantear en el frontis de la fachada y lado de el Evangelio donde oy está la escalera que sube al coro hechando sobre su zimiento cinco yladas de cantería y sus ympostas y cornisa de piedra verroqueña y en cada altura sus cadenas de fierro al-bolsadas y el cubierto de sus copulitas así la de la muestra del relox como la de la campana, se deberán emplomar o a lo menos empizarrar; y el cuerpo de toda la torre ha de ser de buena fábrica de alvañilería trabajada al descubierto con el mejor ladrillo y no nezesita de reboco alguno, llevando su escalera en el centro como se demuestra en la planta, y su quarto para la maquinaria del relox, con todo lo demás que se explicará en las condiciones que se deben formar para una obra de esta clase. Y que su coste hasta su total conclusión ascenderá a ciento ochenta y seis mill rs. de vellón poco más o menos». También habría que adecentar la fachada de la iglesia, estropeada como consecuencia de la demolición de la torre, lo que costaría unos 3.000 rs.



Estado actual de la torre.

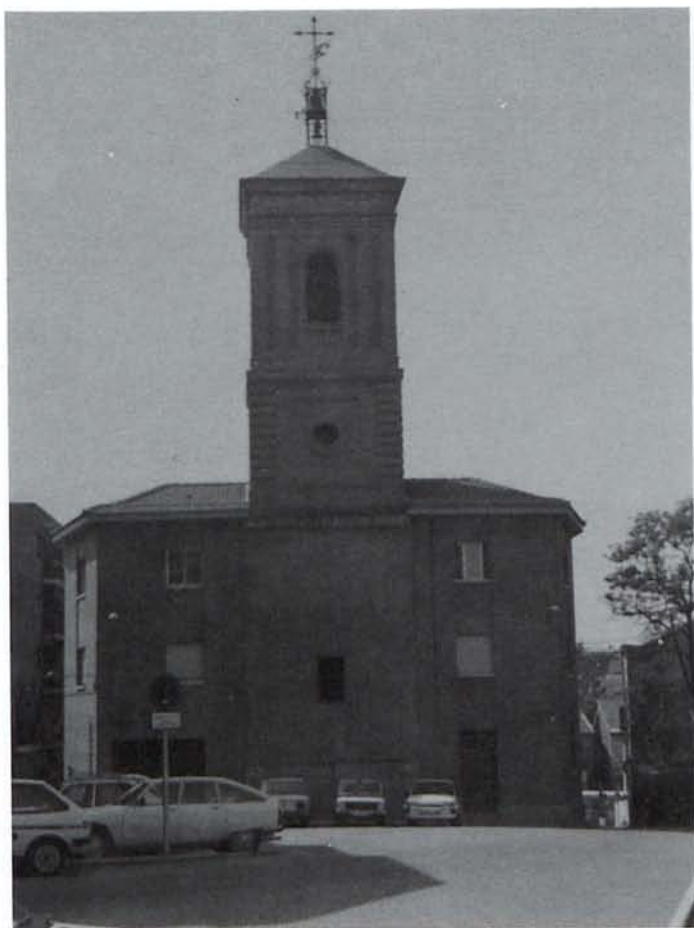


Obras de restauración en la iglesia de San Pedro Apóstol en 1972.

INTERVENCION DE VENTURA RODRIGUEZ

La disputa entre los beneficiarios de los diezmos y el vecindario continuaba.

A principios de enero de 1777, el Fiscal aconsejaba que, ante la duda de la solidez de la base de la antigua torre, la inseguridad general de todos los cimientos del templo y la indecisión de si convenía levantar una torre o una espadaña y en qué sitio, lo más acertado era acudir a Ventura Rodríguez. A fines de año declaraba éste: «La fachada y la yglesia se halla mui indecente a causa de haverse executado qual se necesita revestir de fábrica de cal y ladrillo creando dos pilastrones de cinco pies de ancho que atizonen quanto necesiten para su firmeza con la fábrica vieja frente a las paredes de la nave de el medio, que suban a recibir una cornisa con su frontispicio que es necesario hacer en la parte superior donde estuvieron colocadas las campanas y oy se halla cortada y cubierta de prestado, los quales han de recuadrar y ser acompañados de sus fajas o contrapilastras de pie y medio de ancho guarneciendo la ventana que se ha de hacer circular encima del coro y puerta principal que assí mismo es necesario hacer nueva de ocho pies de ancho y catorce de alto de luz con su ornato proporcionado de jambas y lintel, friso, cornisa y remenato o frontispicio de piedra labrada y moldada asegurada con toda firmeza y puestas sus puertas nuevas decentes y su cancel, uno y otro con sus correspondientes herrages y las dos alas que quedan a los la-



Estado actual de la torre.

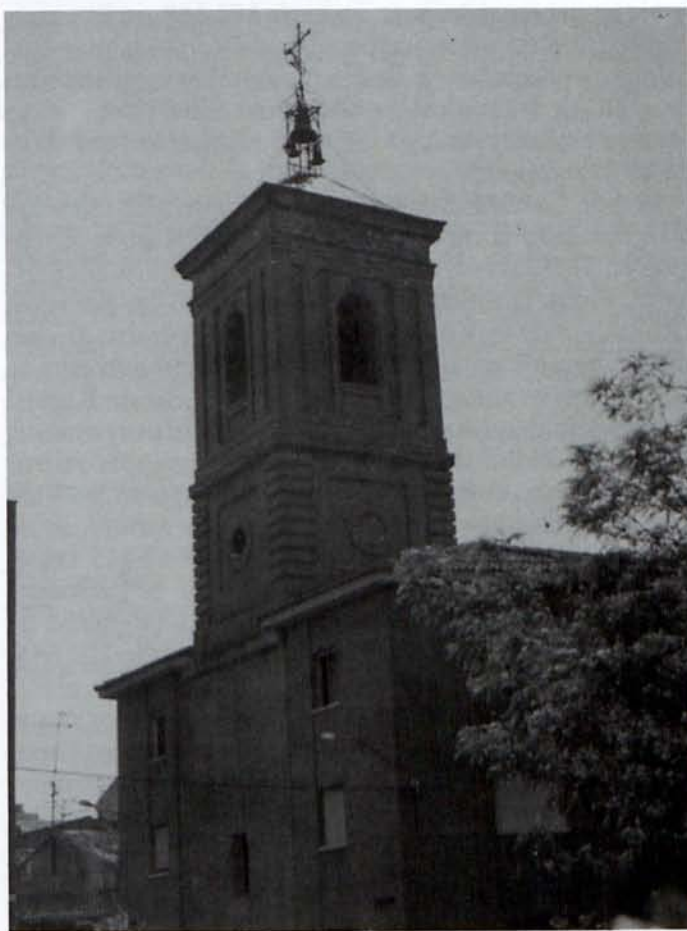
dos cerrando las frentes de las naves laterales se han de guarnecer y atizonar con la misma fábrica de cal y ladrillo, dejándolas coronadas con su sardinel y dos filetes uno devajo y otro encima, que corran horizontalmente al alto del alero del texado y con la inclinación de éste; previniendo debe quedar el todo de la fábrica de dicha fachada descubierta sin revoco alguno para su maior seriedad y duración a cuio fin se ha de introducir una ilada de piedra verroqueña en toda la fachada de media vara de alto y su correspondiente tizón.

El pretil del bestíbulo o lonja se halla socabado en muchas partes, derruido y próximo a arruinarse por lo que se necesita reparar introduciendo la piedra que falta con cal, dejándole con ella enfroscado y guarnecido; las quales obras bien executadas en la forma expresada y con buenos materiales tendrán de costa veinte y nueve mil quinientos rs. vellón poco más o menos deviéndose executar por maestro experimentado y de conocida habilidad.»

La obra de la fachada principal, como podrá deducirse, distaba mucho de lo propuesto por Manuel Rodríguez, y no sólo por la gran diferencia de presupuesto. A juzgar por la que permaneció en pie hasta hace poco, y que desapareció con el resto del templo, habría que identificarla con ésta, proyectada por Ventura Rodríguez y ejecutada por «maestro experimentado», velada crítica a la capacidad constructiva de Manuel Rodríguez.

En cuanto a la torre, Ventura Rodríguez declaró que la fábrica de la iglesia no podía sufrir su peso por lo que era necesario reconstruirla de nuevo según el diseño de Manuel Rodríguez, pero «fabricándola esenta detrás del presbiterio, que es lugar más propio y donde causa menos embarazo».

Tanto el Fiscal como el Arzobispado insistieron en que se levantara una espadaña. Al Consejo Real no debió parecerle acertada la propuesta y sí más conveniente y posible la construcción de una torre, sobre todo teniendo en cuenta lo crecido de los diezmos de la parroquia. Por ello, Ventura Rodríguez añadió una pequeña planta al dibujo mencionado en la que señaló claramente su emplazamiento a oriente del templo. El prestigioso arquitecto añadiría algunas condiciones más: tendría dos comunicaciones, una por la sacristía y otra por el archivo; el grueso de las paredes sería de seis pies siendo de granito hasta cierta altura del suelo; el segundo cuerpo se retranquearía ligeramente; el remate sería de bóveda esquifada en cuyo frente iba el reloj aunque sin la ornamentación prevista por Manuel Rodríguez. Su coste ascendería a unos 155.177 reales.



Estado actual de la torre.

EL CONSEJO REAL OBLIGA A CONTRIBUIR A LOS BENEFICIARIOS DE LOS DIEZMOS

El pueblo de Carabanchel seguía insistiendo: las torres eran más sólidas que las espadañas y «la que se intenta hazer será de un tamaño y regular calidad y mui decente para un pueblo que está a la vista de la Corte».

El Arzobispado, por el contrario, afirmaba que las exigencias del vecindario eran excesivas y que, si no hubieran acudido al Consejo, es posible que ya se hubiera levantado dicha torre, o al menos una espadaña. Buen ejemplo era su contribución a obras semajantes. En 1757, la iglesia de Santa Cruz de Retamar, anejo a Cármena, se quemó en su mayor parte. Fue reconstruida según planos del maestro mayor de Toledo don José Hernández Sierra, tasada la obra en 74.000 rs. En 1768, Mazarambroz pidió licencia para ensanchar y ampliar su templo parroquial por ser muy reducido para un vecindario que había aumentado mucho. Fue reconocida por el maestro de obras de Toledo don Francisco Revenga quien lo tasó en 66.000 rs. y trazó, también, sus planos. En 1769, se reparó la iglesia de Romeral, deteriorada por un rayo, cuyos reparos se tasaron en 96.489 rs. En 1767, La Guardia pidió se «le diese yglesia capaz y suficiente según el estado del vecindario o que concluyesen la que estaba principiada desde el siglo pasado» ante el Consejo Real exigiéndoselo a los beneficiarios de las rentas decimales de Toledo. Se necesitaban para acabarla 672.188 rs. Efectivamente, se ejecutaron según plan de don Antonio Rodríguez y declaración de Francisco Revenga, maestro de obras de la catedral. Se remató en 539.940 rs., «cuya obra se está ejecutando». A todo ello había contribuido el Arzobispado.

Los de Carabanchel respondieron que sólo ellos habían costado la media naranja construida en la parroquia en 1676, según manifestaba cierto letrero allí existente, y que también ellos habían pagado los dorados, capillas y altares. En tiempos pasados era cierto que no abundaban los diezmos pero ahora habían aumentado mucho con el cultivo de huertas en el Valle de Regajal y el plantío de viñas desde el año 1735. Efectivamente, de los 354.761 rs. que producían los diezmos, 36.910 rs. los cobraba el Rey, 25.767 el mayorazgo de los Vargas. El de Cárdenas se llevaba 5.267, los canónigos de Toledo 19.397, el Arcediano de Madrid 11.115 rs., el cura párroco 55.105, los beneficiados de la parroquia igual cantidad, la casa dezmara 8.355. La Dignidad de Toledo cobraba la extraordinaria cantidad de 100.648, mientras que cada iglesia de los Carabancheles percibía tan sólo 18.544 rs. Es cierto que a esto habría que añadir algún ingreso más, pero también las cargas eran muchas, todo lo cual explicaba que el caudal entonces existente ascendiera tan sólo a 14.680 rs.

Ante la evidencia, el Consejo obligó a contribuir a los beneficiarios de los diezmos.



La puerta principal de la iglesia en 1972.

EL RESULTADO

Aunque las últimas noticias del pleito son del año 1779, habría que esperar, sin embargo, unos años más antes de ver levantada la torre. Una inscripción en ella nos recuerda la fecha de construcción: 1782.

El trazado de Manuel Rodríguez fue seguido tan sólo aproximadamente. Los tres cuerpos que la componen alcanzaban en el diseño unos 23 metros de altura por 6,16 de ancho. Cada parte se reduce ligeramente de grosor a medida que asciende y también debían haber disminuido en altura. Es bien patente que en la torre actual el cuerpo bajo es mucho mayor que los otros dos y que el central es, con mucho, el menor. Otros aspectos de la traza tampoco se siguieron exactamente. En las ventanas que se abren en el centro de los paramentos inferiores, se suprimieron los frontones que les coronaban. El cuerpo central es el que más se aparta del proyecto original pues en vez de ventanas se abrieron óculos en el centro del cuadrado que flanquean fajas de ladrillos a modo de pilastras esquinadas. El vano para las campanas aparece ornamentado destacando los salmeres y la clave. Aunque Manuel Rodríguez proyectó un único y ancho filete cajeado a cada lado, sin embargo se abrieron dos bastante más estrechos. El resultado fue una torre de 5,62 metros de ancho en la base por una altura que no alcanza los 20 metros.



Obras en 1972.

El remate fue proyectado a modo de bóveda esquifada, como dejara claro Ventura Rodríguez, con un hueco a propósito para el reloj. Nada de esto se hizo. No hay tal hueco y la cubierta es muy sencilla, de tipo apiramidado, sin linterna, para colocar la campana del reloj. Hay que atribuirlo, necesariamente, a la negativa del vecindario a costear dicha obra. El mismo don Ventura se olvidó de tasarla en su momento.

Las condiciones fijadas por el prestigioso arquitecto cuando sus formas neoclásicas estaban en su plenitud, explican en la torre unas líneas equilibradas y escuetas, aunque los gustos barrocos, que nunca le abandonaron, también aparezcan ligeramente reflejados en algo tan querido para él como lo eran las torres. La falta de piedra, las líneas geométricas que exige el ladrillo y, sobre todo, la unidad de estilo con el resto del templo, explican un resultado muy cercano al neomudejarismo.

El traslado a un sitio tan seguro como el actual desde un terreno tan accidentado como el de la fachada principal del templo, ha contribuido a la perfecta conservación de la torre. Como puede verse en el pequeño dibujo añadido por Ventura Rodríguez, ocupaba el centro exacto del ábside. Aunque entonces quedaba exenta y no empotrada como hoy la podemos contemplar.

APENDICE

Don Ventura Rodríguez, arquitecto maestro maior de esta villa de Madrid y sus fuentes, director general de la Real Academia de San Fernando y académico de la ynsigne de San Lucas de Roma etc.

En consecuencia del Auto antecedente, teniendo presente la traza y declaración que ha executado el arquitecto don Manuel Rodríguez, he reconocido la Yglesia de Caravanchel de Arriva y hallo que su fábrica es muy débil y no puede cargarse sobre ella, en manera alguna, la torre para las campanas y reloj; y así es necesario construirla toda de nuevo con arreglo al diseño, que se halla en el expediente, fabricándola esenta, detrás del presviterio, que es lugar más propio y donde causa menos embarazo, planteándola de suerte que quede en la forma que figura la planta, respecto de la Yglesia y que tenga con ésta dos comunicaciones, una por la sacristía y otra por el Archivo en la forma que va adicionado en la misma planta y distinguida la fábrica vieja con el color morado, cuiá construcción debe ser vajo las calidades y condiciones siguientes:

1.^a Se ha de hacer la escavación de todo el ámbito que ha de ocupar la planta de la torre de veinte y cinco pies en quadro, profundándola vara y media devajo del nibel del piso de la sacristía, y si a éste término no se hallase terreno firme, se profundará hasta encontrarle.

2.^a Hecha la escavación, se mazizará todo su hueco de buen ormigón de guijarro y mezcla de una parte de cal y dos de arena o de mampostería de pedernal, y dicha mezcla, bien trabajado a golpe de martillo y pisón se elebará este cimiento hasta el nivel del piso de la sacristía, sobre el que se delineará el replanteo, dejando en el centro del vano de la torre de doze pies en quadro y la puerta para su comunicación, disminuyendo el mazizo de la fábrica medio pie en sus quatro líneas, por lo que vendrá a quedar de seis pies el grueso de las paredes que se elebarán de buena fábrica de mampostería guarneciendo los ángulos de sillares de piedra verroqueña en toско y la puerta con sus tranqueros y arco de la misma piedra, labrado a picón, cuias paredes se elebarán hasta que queden un pie devajo del piso de la calle, y se sentarán en las quatro líneas sus losas de selección de la misma calidad de piedra de tres quartos de pie de grueso, haciendo travazón por el trasdós con la mampostería con la qual han de enrrasar perfectamente a nibel y se crearán al mismo tiempo las dos alas de pared, que de los ángulos de la sacristía y archivo van a unir con la torre para dexar interior la comunicación, como muestra la planta, dándolas medio pie de aumento para zarpa por la parte exterior.

3.^a Se hará el replanteo sobre dichas losas disminuyendo un pie en su grueso las paredes por la parte exterior viniendo a quedarse en cinco pies y se elebarán de piedra verroqueña labrada cinco y ladas de pie y medio de a tres y de tres, y dos de tizón, que se trasdosará con la referida fábrica de mampostería, hechando sus iladas de verdugo de ladrillo en cada dos de las de piedra, guarneciendo los ángulos con vuenas esquinas, observando que éstas y los sillares no tengan vagantezes en sus lechos, que guarden trabazón, y que en las quatro líneas de la última ilada quede labrado en el sobrelecho, una lista de medio pie de ancho con algún declivio para despedir las aguas de las llubias, respecto de quedar esta parte de obra sirviendo de zócalo a la torre.

4.^a Sobre éste se retirará hacia el centro el vivo de las paredes medio pie en su contorno, quedando con el grueso de cuatro pies y medio y se empezarán a construir las del pri-

mer cuerpo de fábrica de la referida mezcla de cal y arena cernida y ladrillo de la mejor calidad hasta la altura de veinte y siete pies y medio, que se enrrasará perfectamente a nivel, y sobre él se sentará una faja de piedra verroqueña labrada de un pie de alto, tres dedos de buelo y tres de tizón, dejando puesta por vajo de ella una cadena de palanquilla de hierro de dos dedos en quadro de grueso con sus ojos a charnela en los ángulos, donde entrarán perpendiculares sus bolsores o pasadores de palanquilla de dos dedos y medio en quadro de grueso y quatro pies de largo para abrazar y contener en perpetua unión la fábrica; previniendo que esta cadena y las demás que adelante se tratará, ha de quedar internada tres quartos de pie del filo exterior de los muros por lo que será preciso horadar las losas de las quatro esquinas de la referida faja para que entren en ellas los bolsores, dejando en este primer cuerpo formada la ventana que figura de diseño con su guarnición de batiente, jambas, lintel y cornisa de piedra verroqueña labrada y sólida a la parte de levante para iluminar el interior de la torre, teniendo cuidado al tiempo de la construcción de dejar hueco devajo del batiente en lo que comprende el ancho de la luz de la ventana para que con el peso no se quiebre y igual hueco se dejará salbándole con un arco de fábrica de ladrillo sobre la cornisa y para la seguridad de este adorno de ventana, se han de poner quatro pernios con su gatillo de hierro cada uno emplomados en la piedra y buelto del extremo que haga grapa internada en el muro y dos de ellas se han de colocar sobre el batiente para asegurar éste y los pies de las jambas y a los extremos superiores de éstas los otros dos para atarlas con lintel y cornisa.

5.ª Ha de seguir de la misma fábrica de cal y ladrillo la elevación del segundo cuerpo por la parte interior con el vano de los mismos doce pies en quadro, y por la parte exterior remetiéndose con los quatro líneas de sus lados quatro dedos, y vendrá a quedar el grueso de las paredes de quatro pies y un quarto y su altura ha de ser de veinte y quatro pies desde el sobrelecho de la referida faja a cuiu altura quedará puesta otra cadena de hierro en los mismos términos que la antecedente y se cubrirá también con su losa de piedra verroqueña labrada y sólida de un pie de alto, quatro dedos de buelo y tres pies de tizón, dejando labrado el sobrelecho así en ésta como en la antecedente con declivio en la parte que queda descubierta para sacudir las aguas y se construirá en el lienzo que mira a levante su ventana guarnecida de piedra verroqueña labrada en la forma que muestra el diseño, dejando asegurada dicha guarnición con quatro gatillos de hierro, según se expresa en la precedente condición.

6.ª A esta altura enrrasará el suelo del cuerpo de campanas, que debe ser de tres pedazos de vigas tercias, sentado sobre su solera del marco de madera de a seis, y ésta sobre sus nudillos defendidas estas maderas de la cal, y cogidas con yeso, y se cerrará todo el hueco de la torre a excepción del que ha de quedar para el desembarco de la escalera de tabloncillos de quatro dedos cumplidos de grueso, dejándolos bien asegurados con clavos de a quarta, y se hará el replanteo de dicho cuerpo de campanas dejándole de veinte pies en quadro por el exterior de que resultará el relex de quatro dedos en las quatro líneas de su circumbalación y por la parte interior quedará el vano de treze pies en quadro, y el vano de medio pie en las quatro líneas de las paredes, cuiu grueso vendrá a quedar de tres pies y medio, con el qual se elebarán de la expresada fábrica de cal y ladrillo a la altura de diez y siete pies, dejando formado hueco en cada lienzo para colocar las campanas, antepechos y fajas en la forma que figura el diseño, dejando puesta en cada uno de los costados



La torre en su estado actual.

de dichos arcos una piedra sólida y en ellas sus tejuelos de bronce donde jueguen los exes de las campanas. Y sobre la referida altura de paredes, enrrasando con ellas se ha de colocar otra cadena de hierro en la forma que las dos antecedentes, y encima ha de sentar un arquitrave de piedra verroqueña moldado de un pie de alto y dos de tizón, que ceñirá las quatro líneas de la torre por cuias piezas de los ángulos horadados pasarán los bolsores de dicha cadena, y sobre este arquitrave se elebará de la expresada fábrica de cal y ladrillo un friso de pie y medio de alto que sobre él sentará la cornisa también de piedra verroqueña, cuiu alto se compondrá de dos piezas, una de losas de medio pie, en que se moldará el miembro inferior con dos pies de tizón y otra de un pie en que se labrará la corona y diente o goteadero en el pafión para desviar las aguas de las paredes, la qual pieza debe tener un pie y tres quartos de buelo y tres de entrada en el mazizo dejándolas trasdosadas con la expresada fábrica de cal y ladrillo y con la misma cornisa ha de enrrasar un suelo de madera, que se construirá en la misma forma que el referido del cuerpo de campanas para colocar la maquina del relox.

7.ª Síguese la construcción del remate o chapitel que ha de cubrir la torre, y que ha de ser de bóveda esquifada de rosca de ladrillo de dos pies y medio de grueso, dejando el hueco en su clave para poder por el interior subir la campana del relox y componer quando se necesite los martillos de



La torre en su estado actual.

las horas dejando colocada al mismo tiempo la muestra del reloj, que ha de ser de piedra blanca de Colmenar de Oreja de seis pies de diámetro omitiendo la orla de talla, que muestra el diseño por no ser necesaria; y tres cuartos de pie de grueso, dejándola bien asegurada con gatillos de hierro emplomados en ella y que entren en la fábrica con sus extremos bueltos que sirban de grapas y se esculpirán los números de las horas, dados de color negro al olio y se ha de trasdosar con fábrica de cal y ladrillo y se construirá de piedra verroqueña la grada que se compondrá de cuatro piezas engrapadas y emplomadas, que corona la bóveda en la forma que figura el diseño, dejándola pendiente para el vertiente de las aguas, sobre la qual se planteará la linterna o caja de la campana del reloj y se construirá de cuatro pies derechos de vigas de la clase de media vara que sentarán sobre sus cadenas bien ensamblada con cuatro abrezaderas de hierro que sirvan de basar de la misma clase de madera puesta de tabla y asegurada así ésta como dichos pies derechos con cuatro pernios de media vara de largo cada uno de quadradillo de hierro que se han de emplomar en los cuatro ángulos de la grada de piedra donde corresponden los centros de dichos pies derechos que han de hacer figura de pilastras para que queden asegurados contra el ímpetu de los vientos, y en la parte superior de dichos pies derechos se ha de colocar otra cadena también de media vara, donde queden unidos y asegurados con sus espigas y esquadras de hierro embestidas en

sus ángulos, sobre cuiá cadena se ha de armar el cubierto de dicha linterna y han de encajar quatro tirantes en cruz, que abracen el pie del árbol, que será de tercia en quadro, que ha de elebarse para recibir con esperas las quatro limas, patorales y péndolas de la armazón de dicho cubierto y para fijar en su cateto o centro el varrón de hierro, que ha de sostener la cruz, vola y veleta con que finaliza la obra, dejando abrazados los extremos superiores en la cúspide de la pirámide que forman dichas limas y patorales con una abrazadera fuerte de hierro caldeado de una pieza, hecho su asiento en las maderas y clavadas en los patorales.

8.^a Se ha de guarnecer dicha armazón con las contrapilastras, arcos, collarinos, faldón circular a eskuife convexo y peana de la cruz en la forma que figura el diseño, y todo se ha de cubrir por la parte exterior y gruesos de contrapilastras, arcos y cadenas inferiores de planchas de plomo sentadas de suerte que queden defendidas las maderas de las aguas, dejando puesto un gancho fuerte de hierro bien clavado en el patoral que corresponda a la fachada de poniente, que salga sobre el buelo de la cornisa para enganchar una escalera de mano, siempre que se ofrezca suvir a hacer alguna reparación en el remate de la torre y a la misma fachada ha de quedar la muestra del reloj y el carrón de hierro en que se ha de fixar la cruz, veleta y vola ha de quedar para el asiento de ésta con una campana del mismo metal caldeada, vajo de la qual ha de entrar la plancha de plomo para que el agua que baje de las llubias por dicho carrón no se introduzca a podrir las maderas, deviendo ser dicha vola de cobre dorada a sisa. La veleta bien equilibrada sobre su botón para que ande ligera al soplo de los vientos y la cruz ha de ser calada, asegurándola de suerte que su pie entre en el extremo del varrón, que será tableado con su asiento y pasador que la sugete; previniendo que el botón sobre que ha de jugar la veleta ha de ser de bronce asegurado en el varrón con el pasador de lo mismo para que sin embarazo pueda enfilarse la bola por sus ahugeros y sentarle después y el exterior de la bóveda que queda referido ha de ser de ladrillo y el sobrelecho de la cornisa principal se ha de guarnecer de mezcla de cal, arena y escoria de hierro molida, que imite el color de piedra verroqueña.

9.^a Se construirá la escalera que ha de suvir desde el piso de la sacristía hasta el del expresado cuerpo de campanas, la qual ha de ser de hocino con sus arcos por tranquil de rosca de buen ladrillo y yeso a excepción de los tres primeros tiros y sus mesillas que se construirán de rosca de cal y ladrillo para resistir la humedad del terreno, y los peldaños también serán sus alturas de ladrillo y yeso y las huellas de tablón de madera de tres dedos de grueso, asegurándolo entrando un extremo en la pared y el otro cogido con el antepecho, que ha de ser tabicado de ladrillo y yeso, y guarnecido por ambos haces con este material, dejando hecho un toro o bocel para pasamano y las mesillas soladas de ladrillo recocho de la rivera y las ventanas que queda referido se han de hacer en el primero y segundo cuerpo, se han de colocar en la fachada de oriente, poniendo en la del primer cuerpo su reja de quadradillo de hierro, introducida en la piedra para impedir se escale la yglesia.

10.^a Que las paredes de los dos pasos que de la sacristía y archivo comunican a la torre han de ser de igual género de fábrica al de la yglesia y se han de elebar a igual altura de las del archivo y seguir en ellas el mismo género de alero, sobre el qual se hechará su techo a cielo raso su armadura y texado con las vertientes fuera de la fábrica y últimamente se han de guarnecer de cal los tendeles del ladrillo de quatro lienzos de la torre por el exterior sin que llebe

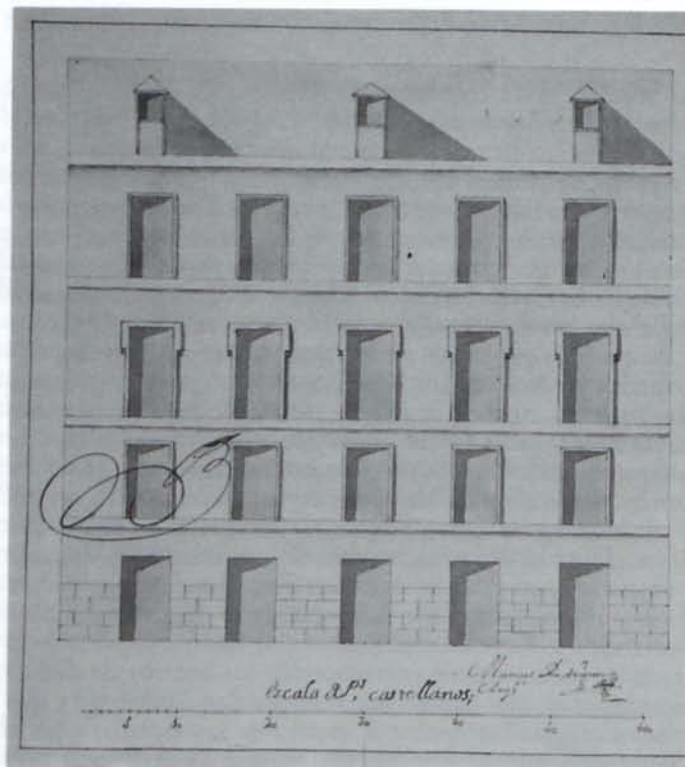
otro reboco por lo que desde luego se ha de labrar la fábrica en esta inteligencia y construir sobre las portadillas de piedra de las ventanas sus arcos de la misma fábrica y últimamente se han de guarnecer de cal los tendeles del ladrillo de quatro lienzos de la torre por el exterior sin que llebe otro reboco por lo que desde luego se ha de labrar la fábrica en esta inteligencia y construir sobre las portadillas de piedra de las ventanas sus arcos de la misma fábrica para defender los linteles y cornissas de sus adornos de que se quiebren con el peso de la misma fábrica, en cuia conformidad tendrá de costa la referida obra de manos y materiales ciento cinquenta y cinco mil ciento setenta y siete rs. vn. poco más o menos.

Madrid, 23 de diciembre de 1777.

Ventura RODRIGUEZ»



Manuel Rodríguez. Reconstrucción de la casa de don José López en la calle de la Cruz de Caravaca.



Manuel Rodríguez. Construcción de una casa en la calle Angosta de San Bernardo.

NOTAS

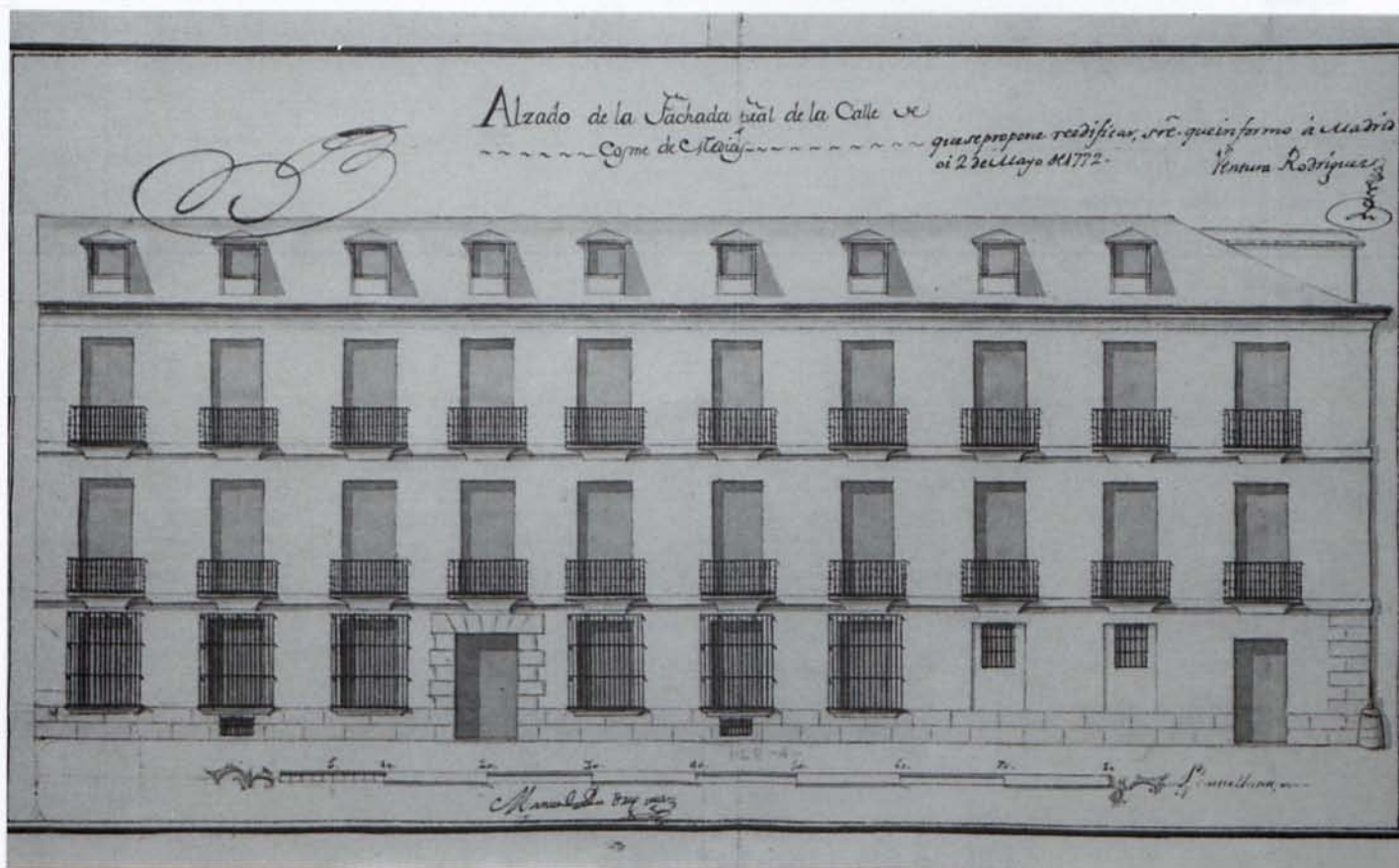
(1) A. H. N.: Cons. leg. 31.434 (4).

(2) En la documentación se titula «arquitecto en esta villa y Corte de Madrid y de Reales rentas, resguardo y cerca de ella».

De este arquitecto se sabe poco. A veces consta como arquitecto y otras como simple maestro de obras (Véase A. I. E. M.: Tomo XI 128). Incluso parece que hubo varios alarifes del mismo nombre. Por su típica firma no hay duda de que hay que identificarle con el que construyó la casa de D. José López en la calle de la Cruz de Caravaca (Véase M. AGULLO, Ventura Rodríguez: noticias biográficas págs. 94, 96 y 99 en «El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)», Madrid, 1983).

(3) «No ai más que una parroquia y su titular es San Pedro Apóstol con un cura propio que reside en el lugar de Carabanchel de Abajo, sin que hasta aora se halla decidido qual es el anejo» (B. N.: Ms. 7.300).

(4) A veces se habla en la documentación de otro plano. No aparece en el texto. Sí es seguro que el diseño que reproducimos es el proyecto de Manuel Rodríguez y muy probable que la planta añadida a sus pies pertenezca a Ventura Rodríguez, aunque no lleve su rúbrica.



Manuel Rodríguez. Alzado de una fachada en la calle de Cosme de Médici.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Area de Cultura, Juventud y Deportes

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 el 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