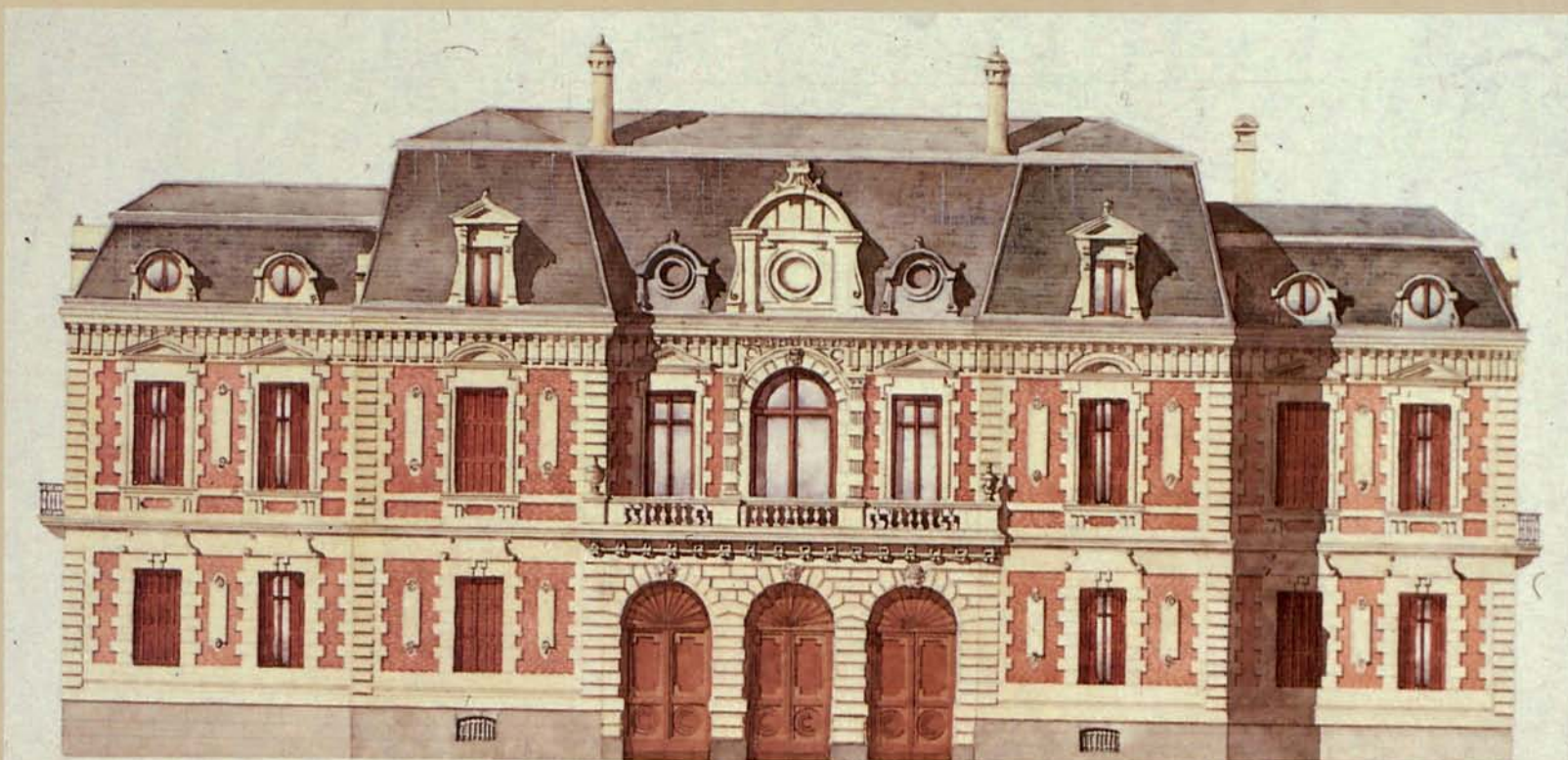




# VILLA DE MADRID



*alzado lateral.*

Ayuntamiento de Madrid





# VILLA *de* MADRID

EDITADA POR EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Excmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano, Alcalde de Madrid  
Ilmo. Sr. D. Pedro Bernardo Ortiz Castaño, Concejal del Área de Cultura  
Doña Rosa Gracia Guillén, Directora de los Servicios de Cultura

DIRECCIÓN: Carmen Herrero Valverde

M A D R I D

AÑO XXVIII

1991-II

Núm. 104

## Sumario

*Paisaje Urbano, Ciudad Lineal y Masonería*, por Antonio Bonet Correa.

*Recuperación Analítica-Gráfica de los Palacios y Hoteles desaparecidos de los Paseos de Recoletos y Castellana de Madrid*, por Encarnación Casas Ramos.

*Ulpiano Checa: Pintor de Colmenar de Oreja*, por Rosalía Domínguez Díez.

*La ermita madrileña de la Virgen del Puerto, una brillante aportación del arquitecto Pedro de Ribera*, por Matilde Verdú Ruiz.

*Exposición «Carteles de Fiestas en la colección del Museo Municipal»*, por Josefa Pastor Cerezo.

COORDINACIÓN Y DOCUMENTACIÓN:

Eduardo ALAMINOS LÓPEZ.

ADMINISTRACIÓN:

Esther BACHILLER LÓPEZ.

FOTOGRAFÍAS:

Pablo LINES, ARCHIVO DEL MUSEO MUNICIPAL Y DE LA REVISTA «VILLA DE MADRID».

PRODUCCIÓN Y MAQUETA:

CARTELA

IMPRIME: ARTES GRÁFICAS MUNICIPALES

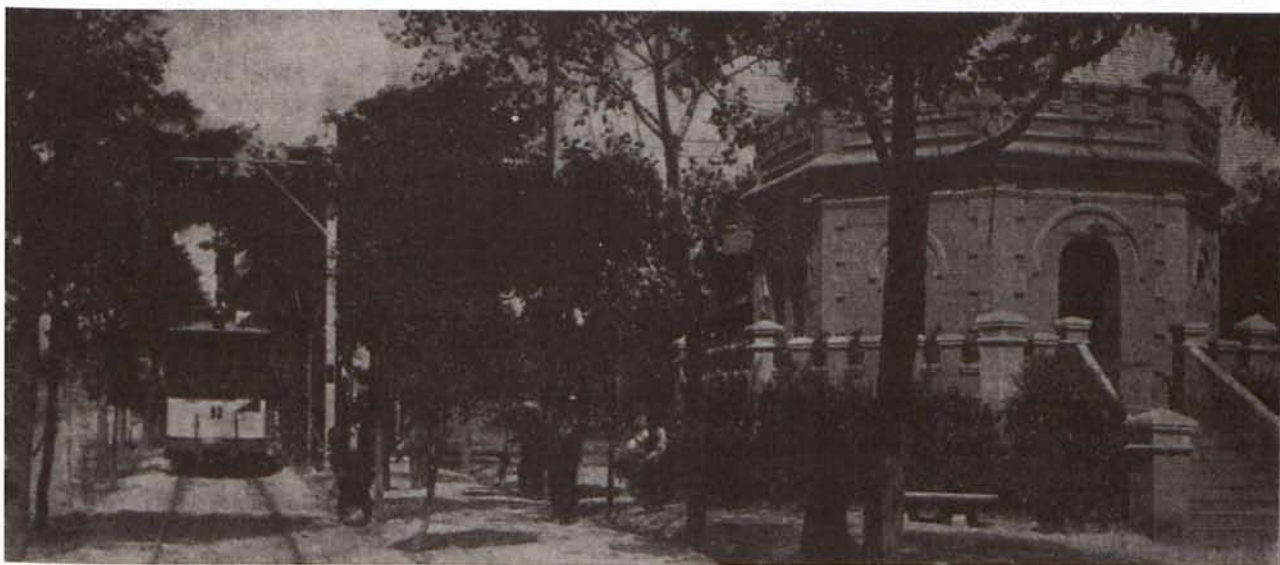
ÁREA DE RÉGIMEN INTERIOR Y PERSONAL

DEPÓSITO LEGAL: M. 4.194-1958



# PAISAJE URBANO, CIUDAD LINEAL Y MASONERÍA

ANTONIO BONET CORREA



Ciudad Lineal. Vista parcial de la calle principal, con el «Fortín» (1914).

«Convertir tierras baldías y polvorientas en oasis bellísimos, habitados, cultivados, productivos. Ahí está para no desmentir, la Ciudad Lineal».

*La Ciudad Lineal*, n.º 744, 10 septiembre de 1923, p. 205.

¡La Ciudad Lineal, panacea del urbanismo moderno! ¡La Ciudad Lineal autónoma y feliz, la ciudad-sanatorio, la ciudad-jardín, la ciudad-colmena, la ciudad-higiénica, la ciudad-armoniosa, la ciudad-modelo, la ciudad del futuro! Esto junto y aún más parecía o podía parecer a todos aquellos que, ya convencidos de antemano, ojeaban o leían los prospectos y el periódico «La Ciudad Lineal», primero diario y después semanario, en cuyas páginas don Arturo So-

ria y Mata y después sus hijos y seguidores vertían su entusiasta y encomiástica literatura urbanística. Los que la habitaban no ponían en duda tales aciertos. Todos los

«*La Ciudad Lineal*». Revista de higiene, agricultura, ingeniería y urbanización.

## LA CIUDAD LINEAL

Revista de higiene, agricultura, ingeniería y urbanización.

### SUSCRIPCIONES

Madrid y provincias: AÑO 1923  
pta. — NÚMERO SUJETO, siete  
céntimos.—NÚMERO ATRASADO,  
treinta céntimos.  
Gratis a los asociados y obligacio-  
nes durante el año 1902.

Se publica los días 10, 20 y 30  
de cada mes.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN  
LAGASCA, 6, PRIMERO

Horas de oficina: de 1 a 7 de la tarde.

### ANUNCIOS

No reciben en la Administración  
todos los días laborables.  
Se facilitan tarifas.  
Toda la correspondencia referente  
a anuncios y suscripciones, debe di-  
rigirse a nombre del Administrador.

AÑO VI — MADRID 20 DE JUNIO DE 1902. — NÚM. 130.

### COMPAÑÍA MADRILEÑA DE URBANIZACIÓN

(Fundadora de la Ciudad Lineal.)

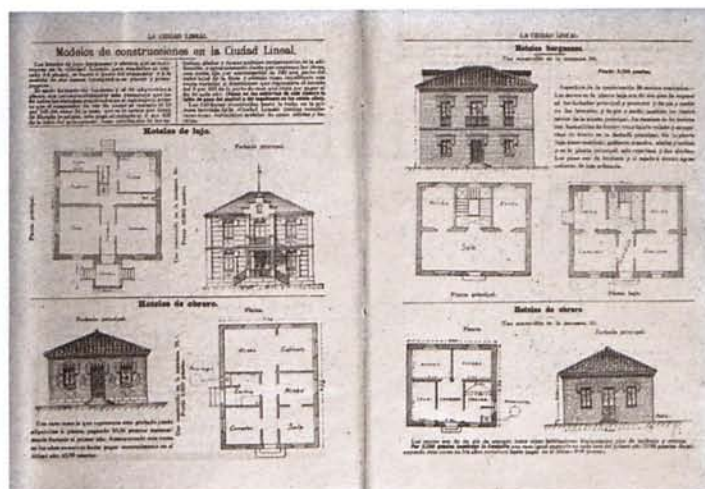
LAGASCA, 6, PRIMERO.—Madrid.—Horas de 1 a 7.—Teléfono: 1253.

#### SOCIEDAD ANONIMA

constituida con arreglo a las disposiciones del Código de Comercio, por escritura otorgada en Madrid el 3  
de marzo de 1901, ante el Notario, Don Bruno Pascual Rullópez.

CUENTA CORRIENTE EN EL BANCO DE ESPAÑA. CUENTA CORRIENTE EN EL BANCO DE CASTILLA.  
Las giras, cheques y letras al Director de la Compañía. Los depósitos en las sucursales  
del Banco de España para la cuenta corriente de la Compañía en pago de obligaciones subordi-  
nadas a la Compañía Madrileña de Urbanización.  
No se otorgan préstamos ni se garantiza en términos financieros.





Modelos de construcciones en la Ciudad Lineal (1903).

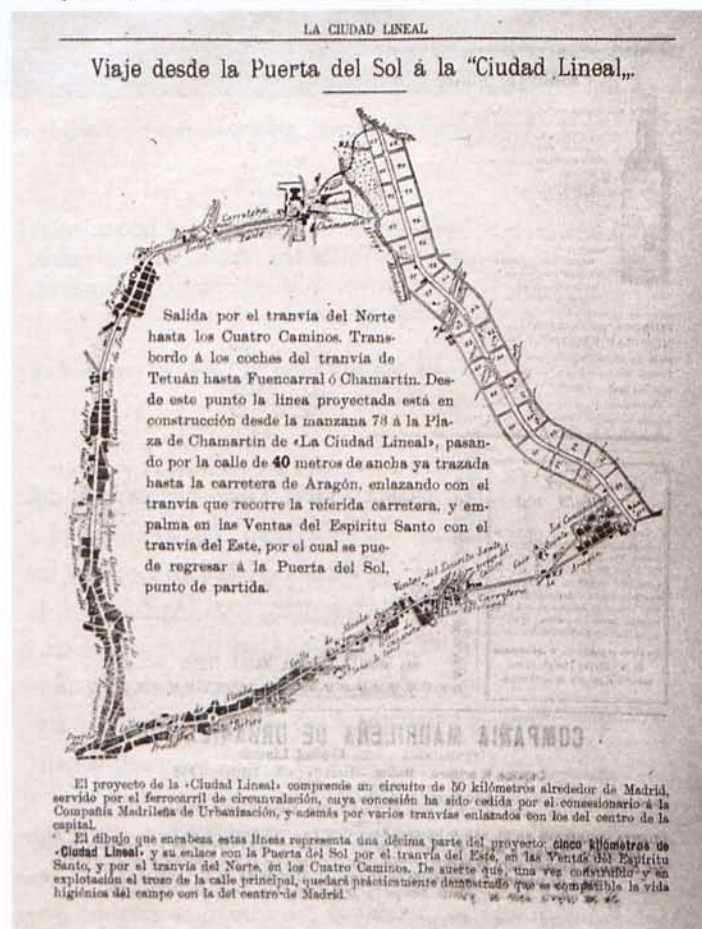
testimonios recogidos, como el de don Julio Casares, autor del famoso y utilísimo «Diccionario Ideológico» lo confirman (1). Para muchos profesionales, intelectuales y profesores fue el desideratum de su vida (2). El convertir en realidad el sueño del posible comprador de una parcela para poder construir una casa unifamiliar en medio de un jardín, en una calle ancha y arbolada, en medio del campo abierto y soleado de Castilla, no muy lejos del centro de Madrid, era posible. El lema de Arturo Soria de «Para cada familia una casa, en cada casa una huerta y un jardín», inspirado en la novela del médico e higienista italiano Paolo Mantegazza *El año 3000*, no parecía una falacia (3). Gracias al ahorro —igual los que poseían una cuantiosa como modesta fortuna— podían adquirir un solar en el que levantar una mansión grande o pequeña, montar una pequeña industria o un taller de artesanía. La Ciudad Lineal, que por expresa voluntad de su creador suponía la urbanización zonificada por clases sociales de la ciudad capitalista, integrando todos los tipos de viviendas, hoteles, villas y casas modestas, para burgueses pudientes o jornaleros, dentro de la misma área, era la ciudad ideal para aquellos que deseaban una vida en contacto con la naturaleza, que estaban en contra de la ciudad convencional. Con su creación no sólo se solucionaba el problema de la vivienda sana e higiénica, de habitaciones soleadas y claras, sin las estrecheces y miasmas del hacinamiento del centro urbano, sino que se atajaban otros males sociales, desde el im-



M. Moreno: Calle de Toledo (finales del siglo XIX).

pedir la emigración del campo a la ciudad y el convertir en propietarios estables a todos los ciudadanos, incluidos los jornaleros o trabajadores de salario modesto. El pensamiento utópico se convertía así en realidad solucionando el grave problema social. La Ciudad Lineal, racional y vertebrada, gracias al tranvía de circunvalación, espina dorsal que, con sus enlaces con la vieja ciudad hacía posible vivir en las afueras y trabajar a diario en el centro de Ma-

Viaje desde la Puerta del Sol a la Ciudad Lineal (1902).





drid, suponía un avance urbanístico indudable. Sus habitantes, imbuidos del espíritu social alentado y fomentado por su creador, eran conscientes de que su ciudad era nueva, pertenecía a un nuevo orden de cosas.

Para Arturo Soria tan importante como la resolución del acuciente problema de la vivienda fue, desde 1882 en que concibió la Ciudad Lineal y 1894 en que se puso la primera piedra y durante su prosecución hasta el final de su vida, en 1920, el crear una nueva ciudad, una nueva forma de vivir. El geometra, el matemático, el científico y el filósofo positivista que era Arturo Soria no se contentaba con sólo proporcionar un cuadro más racional y agradable a los que iban a habitar la Ciudad Lineal. Su pretensión era más ambiciosa. Arturo Soria quería, por medio de su creación, cambiar la mentalidad de las gentes, hacer que pensasen de otra forma. De ahí las adhesiones incondicionales y las resistencias tenaces que encontró para la realización de su obra. Arturo Soria, partidario de «Siglo Nuevo, Vida Nueva», que llegó a afirmar que existían avanzados y retrógrados, según fuesen o no partidarios de la Ciudad Lineal, pensaba que a los «ciudadanos lineales» les correspondía «ir a la izquierda en las guerrillas de la vanguardia de la civilización». No es extraño, pues, que las autoridades municipales más corrompidas de la Restauración u órganos de la prensa más reaccionaria, como *El Debate* (1911), dificultasen o combatiesen sus ideas y realización. Arturo Soria, voluntarista y tesonero, nunca rehusó el combate. Sus reiterados e insistentes escritos y actos demuestran un temple de hombre de férrea mentalidad. Arturo Soria que de su grandioso proyecto de 48 kms que rodearían Madrid sólo logró realizar el fragmento entre Fuencarral y Barajas, nunca decayó en su moral. Su fe en la obra emprendida era muy grande. Sarcástico e imaginativo, se refugiaba en sí mismo y su familia, riéndose de lo torcido o dejando volar, según sus propias palabras, «el aeroplano de la fantasía». Su «filosofía barata» era su baluarte más seguro y reconfortante. También su perte-



Plano general de la primera barriada de la Ciudad Lineal y sus inmediaciones (1902).

nencia a la respetable hermandad, la «de sus hermanos del pensamiento libertario» a la que alude su amigo y partidario, el teósofo y masón Roso de Luna, le proporcionaban la necesaria e indudable fortaleza ética (4).

Tal como se sabe hoy Arturo Soria ingresó en la masonería el 21 de julio de 1870, en la Logia Herculina n.º 10 de La Coruña, ciudad en la que a la sazón era Secretario del Gobierno Civil. En 1889 se le registra todavía como tal, aunque no sabemos si después pertenecía a la categoría de los hermanos dormidos o había cesado de tener relaciones con las logias madrileñas. En todo caso el testimonio citado y la estrecha amistad con Roso de Luna, masón muy activo, nos hacen pensar que Arturo Soria, al menos intelectualmente, continuó gozando de una gran estimación y respeto entre sus hermanos de ideas (5).

Arturo Soria adoptó en la masonería el nombre simbólico de Solon. Su decisión fue en extremo significativa y acorde con las ideas filosóficas y reformistas del futuro fundador de la Ciudad Lineal. Considerado uno de los Siete Sabios de Grecia, Solon, legislador, estadista, hombre de negocios, filósofo y poeta, fue uno de los impulsores de la grandeza de Atenas. De familia noble venida a menos, hizo su fortuna con los negocios. Consciente de la necesidad de controlar las rutas marítimas, convenció por medio de la poesía a los ate-





y tranquila, en las áreas dulces y más libres de la naturaleza (8). Pero para lograrlo había que transformar el campo, en España históricamente abandonado y devastado por la mano del hombre zafio e inculto, el machadiano hijo de Caín. Con el fin de poner remedio a la erosión y desertización y celebrar la terminación de la traída de aguas, Arturo Soria, con el arquitecto Mariano Belmás, instituyó la Fiesta del Arbol, lanzando un programa de plantación de 30.000 árboles, en especial coníferas. Al igual que el norteamericano «Arbol Day», la Fiesta del Arbol, desde 1899, para los habitantes de la Ciudad Lineal al llegar la primavera se convirtió en un acontecimiento, en una fiesta anual en la que, además de las

**Letra del himno cantado en la «fiesta del árbol.»**

Cantemos al Progreso  
un himno de alabanza,  
en él asiento tiene  
la Ciudad Lineal.  
En tiempos ya lejanos  
estas mesetas fueron  
un bosque delicioso,  
de bienes manantial.  
En él puso la mano  
la indómita barbarie  
y en árida llanura  
el bosque convirtió.  
Mas hoy sobre la estepa  
venciendo á la rutina  
un templo levantamos  
de civilización.  
Una ciudad modelo  
formada por hoteles  
donde el obrero pueda  
vivir junto al burgués.  
Con árboles y calles  
que el aire purifiquen  
y aislados, todos, vivan  
unidos por el bien.

*Fiesta del Árbol. Letra del himno (1903).*

plantaciones realizadas por los ciudadanos lineales, se celebraban competiciones al aire libre y otras actividades comunales. Al sentido lúdico y la exaltación propia de la nueva estación, se unía el amor a la naturaleza. Periódicamente se publicaban fotografías para mostrar los progresos hechos en la arborización. La creación de un manto vegetal que proporcionase umbría e hiciese más propicio al hombre el paisaje natural y urbano, era así un deliberado objetivo.

Arturo Soria y Mata, como otro muchos hombres de su tiempo, creía que la salvaguardia del individuo se lograba a través del contacto con el paisaje natural unido a la vida social. Al igual que la hoy desapareci-

da Colonia del Doctor Rubio, fundada por aquellos años en la villa de Guadarrama, al pie de la Sierra madrileña con fines de carácter sanitario, para enfermos del pecho y personas de salud delicada, deseosos de pasar en la montaña los calores del estío, la Ciudad Lineal disponía no sólo de los edificios comunitarios suficientes sino que se programaban las reuniones y fiestas que servían de solaz y educación de sus habitantes (9). Algo parecido fue también lo que intentó hacer en Barcelona el famoso doctor Andreu. Su creación del Parque de Atracciones en el Tibidabo no sólo quería proporcionar diversión a los habitantes de la gran ciudad sino convertirse en un lugar de residencia en las montañas cercanas al antiguo centro urbano. En la Ciudad Lineal no faltaban los entretenimientos y ocasiones para cultivar el espíritu: conciertos de música moderna —sobre todo compositores franceses como Berlioz, Saint-Saens o Massenet y el teutón Wagner— conferencias literarias y científicas, sesiones de teatro y circo, banquetes y otros actos colectivos constituían un calendario inteligente y bien dosificado. La actuación de coros, como el de Clavé y los concursos infantiles de carácter recreativo y educativo iban a la par que las competiciones deportivas en las que las carreras de bicicletas y el fútbol eran preferentes. El habitante de la Ciudad Lineal podía estar además al corriente de las novedades científicas y técnicas que figuraban en las columnas del periódico editado por y para él. Pertenecer a su vecindad era participar de un espíritu nuevo, el sentir que individualmente se contribuía a construir una sociedad más culta y perfecta.

Los edificios construidos para los servicios y actos comunitarios pertenecían a una arquitectura apta para la función a la que se les destinaba a la vez que a su utilidad unían las calidades de belleza y el valor simbólico necesario para señalar su categoría de lugares colectivos.

La tejería y ladrillería, la «Cerámica la Victoria», con sus hornos y edificio horizontal de naves de tipo basilical o las vaquerías como La Merced, de rústicos edi-







*Kursaal de la Ciudad Lineal (1913).*

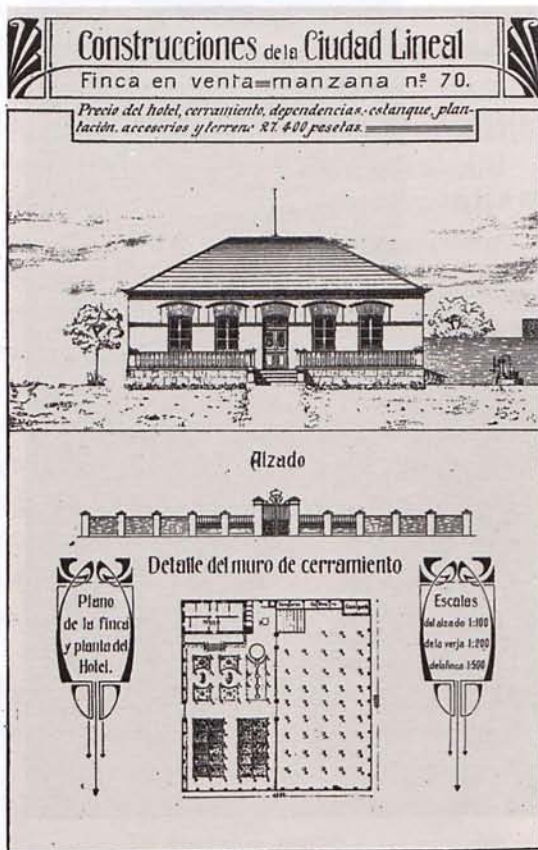
ficios y rediles de cercas de valladas, proporcionaban al paisaje el aspecto entre industrial y bucólico-campestre deseado. La Fábrica de electricidad, de alta chimenea de ladrillo y la Imprenta, ambas de sobrios edificios con interiores de grandes salas de esbeltas columnas de hierro fundido y moderna maquinaria completaban el panorama de tipo mecánico. En la calle principal, los graciosos kioscos para el tranvía, con sus acristaladas salas de espera, las garitas de vigilancia, con el llamado Fortín o el neoárabe de Teléfonos, las farolas y demás mobiliario urbano comunicaban un aire entre elegante y burgués a la amplia y arbolada avenida. La iglesia neogótica y el modernista Parque de Diversiones, el Teatro cubierto y Teatro al aire libre, lo mismo que los espacios abiertos del Velódromo y el Estadio completaban el conjunto urbanizado. La alta máquina voladora de hierro y empinada espiral del tobogán, lo mismo que el edificio del Kursaal convertían a la Ciudad Lineal en una especie de vienes Prater en miniatura. En el Casino, con sus terrazas, en el bar del Teatro o en el gran

Restaurant, de muros y techos de cristal, con su interno jardín de aclimatación y sus grandes paneles en pintura mural de tipo floral, se respiraba un ambiente confortable, acorde con las flexibles y rítmicas sinuosidades de decoración modernista. Completada, poco a poco, la Ciudad Lineal con edificios cada vez más ambiciosos y de mayores dimensiones como el Colegio de Huérfanos de la Armada y la Estación de Radiotelégrafos y Radioteléfonos de la misma, lo que antes eran barojianos campos, ásperos, yermos y abandonados desmontes se iban civilizando y amenizando, haciendo que cada vez fuese más grata la estancia para los que optaban por vivir en el marco ajardinado creado por la Compañía madrileña de Urbanización (10).

En la arquitectura doméstica o individual las construcciones de la Ciudad Lineal eran de lo más heterogéneo. Lo que era rigidez o rectitud en la planta se perdía en el alzado, en el que, dentro de los límites de una sobriedad propia de la mentalidad de los que allí habitaban, se producían los más diferentes gustos de carácter individual. En







Construcciones de la Ciudad Lineal (1910).

primer lugar existían varias categorías de solares y construcciones según las fortunas y clases sociales. Desde el hotel, pasando por la villa hasta la casa modesta del jornalero, se daban allí los diferentes tipos y estilos desde el clásico palacete de estilo ecléctico o el hotel modernista hasta el chalet de tipo nórdico de inclinados tejados y ventanales acristalados a lo inglés, contruidos en piedra o cemento. En las casas obreras, la edificación de planta cuadrada era de ladrillo. Según fueron evolucionando los tiempos también fue cambiando la arquitectura de la Ciudad Lineal que, en 1936, antes de la última guerra civil, era una especie de muestrario de estilos arquitectónicos que abarcaba tanto el ecléctico historicismo y pintoresquismo finisecular y del modernismo de principios de siglo como la arquitectura racionalista de los años 30.

Lo más avanzado en cuestión de vivienda, tanto de lujo como barata, se llevó a cabo en la Ciudad Lineal. El arquitecto Mariano Belmás Estrada, fundador de la compañía *La Constructora Mutua* y de la

revista *La Gaceta de Obras Públicas* y autor de un tipo de construcción económico de casas para obreros, fue el primer arquitecto que trabajó al lado de Arturo Soria (11). Sus discípulos Ricardo Marcos Bauzá, autor del Teatro modernista, Jesús Carrasco de la Iglesia (1899-1904) y Ricardo García Guereta, de varios de los hoteles de lujo, fueron los principales constructores de la nueva urbanización. Sus obras, igual en la Ciudad Lineal que en el centro de Madrid, marcaron con su novedad el estilo de un barrio o parte de la ciudad, que difería en mucho por su modernidad del resto de la población madrileña (12). En su segunda etapa a partir de la muerte de Soria, discípulos suyos como don Hilarión González del Castillo mantendrán vivo el espíritu de una búsqueda de una arquitectura singular, contraria al bloque plurifamiliar de pisos y anodina arquitectura. Precisamente González del Castillo combatió el madrileño afán de construir los primeros rascacielos, que simbolizaban el Titanic de Cuatro Caminos.

Soria, teórico y seguidor de todo lo nuevo, debía sentirse satisfecho al ver ir poblándose de edificios modernos su ciudad ajardinada. Muy significativo es leer su artículo «Virtudes Medicinales de la Belleza», recogido en el volumen *Filosofía Barata*. Tras proclamar «¡Soñemos alma, soñemos!», Soria describe lo que considera la mansión ideal. Su texto no puede ser más anticipador. «Una vivienda lujosísima, pero sin bibelots ni garmabainas antiguas y modernas, el lujo de la sencillez y del gusto exquisito que tiene por base fundamental el proporcionar el mayor número de comodidades y de ventajas con el mínimo de esfuerzo proveyéndonos de habitaciones, de mobiliario, de utensilios, efectos y maquinarias que nos libren de los molestos contactos del servicio doméstico». Lo mismo que su coetáneo Francisco Giner de los Ríos, piensa que el mobiliario y el interior más bello es el más sencillo y pulcro (13). Contrario a las modas efímeras, cree que «el adorno principal de la vivienda consistirá en las grandes obras de la naturaleza, los árboles, las plantas y las flores y en la





Ferriz: El «Titanic», de Cuatro Caminos (1929).

reproducción de las obras de los artistas más famosos». Por medio de tal mansión y de una vida culta y educado refinamiento espiritual se lograría habitar en un «paraíso», no fantástico sino real y positivo pues el goce sería continuo, sin cansar «porque una serie de placeres todos ellos artísticos, sabiamente combinados no daría lugar al aburrimiento». Estamos seguros que don Arturo, absorbido por su obra y su despierta curiosidad intelectual de pitagórico sabio, sus especulaciones, sus poliedros e inventos, nunca se aburrió.

Si se recorren las páginas de la revista *La Ciudad Lineal*, se puede muy bien seguir la vida y el aspecto sucesivo que tuvo ésta desde que se fundó hasta su último momento de esplendor o vida bajo la *Compañía Madrileña de Urbanización*. De los primeros chalets todavía en descampado, con algunos raquíticos árboles plantados a su alrededor, se pasa a los que, rodeados de umbrosas sombras, presentaban un aspecto ameno y agradable. Las leyendas al pie de sus fotografías son dignas de ser leídas: «Precioso hotel... construido con piedra de

Colmenar Viejo...», «Hotel burgués... la hermosura del arbolado es digna de admirar...», etc. Algunas tienen un texto más explícito como «Preciosa terraza de una magnífica finca, situada en la manzana 71, donde la familia que la habita pasa ratos felicísimos contemplando el hermoso jardín que rodea la vivienda». En su fotografía vemos a unos niños pulcramente vestidos acompañados por su madre. Uno de los niños, sostenido amorosamente por su progenitora, está sentado sobre la baranda de bellos balaustres ornada con una escultura en el poyo o machón. Otro infante, de más edad, está a horcajadas sobre la barandilla y se agarra a la esbelta columna que sostiene una florida pérgola que da sombra al grupo. En otra ilustración vemos a una señora joven que, vestida de blanco, con su sombrilla también blanca, posa a la puerta de su propiedad «cercada de seto vivo». Igual sucede con los obreros, vestidos humildemente pero que posan orgullosos ante sus jardineras llenas de enredaderas. También los comerciantes bigotudos y tiesos posan tras el mostrador de su tienda, mostrando su satisfacción de ser «ciudadanos lineales».

El contraste entre el centro lleno de vida y movimiento y la quietud y paz de la Ciudad Lineal tenían que llamar la atención de los madrileños de la época. Las gentes pudientes preferían todavía vivir en el centro, en el barrio del Palacio Real, calle de Atocha o la Carrera de San Jerónimo. Un testimonio literario significativo es el del escritor Corpus Barga, el cual en sus *Memoorias Las Delicias (Crónica de la Vida madrileña de hacia 1906)*, a propósito de un



La Puerta del Sol.







Anónimo: *Palacio de Doña Cristina Iturribarria* (ba. 1890).

amigo suyo dice que «vivía en una casa nueva y triste de esas que en el desarrollo de las ciudades por los sitios pobres se construían haciendo toda clase de economías, con lo estrictamente necesario en las que había que vivir, ya se sabía de antemano, con estrechez» (14). En una ciudad de aristócratas y funcionarios, en las que pocas personas tenían el dinero suficiente para pagarse un coche «simón» en el que salir a respirar el aire de la Moncloa, aún eran más escasas las que se aventuraban a construir en el extrarradio. Unicamente los nobles y los potentados levantaban en La Castellana sus elegantes palacetes.

También algunos nuevos ricos, para adquirir cierto lustre y porte aristocrático, construían una mansión unifamiliar, con jardín. Ejemplo típico es el de la familia burguesa que retrata Carmen de Burgos (Colombine), escritora íntimamente ligada a Ramón Gómez de la Serna, en la novela corta *Villa María* construida en una zona de moderno trazado, «aunque estaba un poco en las afueras, no era un hotel de arrabal como los de los barrios apartados. Habían tenido suerte en encontrar aquel solar

en el Paseo Nuevo; porque aunque el Paseo Nuevo era tan largo que lindaba con aquellos barrios el hotel no dejaba de estar en el centro mismo» (15). El Ensanche, en especial en el barrio de Salamanca todavía no se había colmatado, quedando muchos solares vacíos y calles enteras sin construir. De repente la ciudad se acababa en pleno campo de sembrados o pedregales. Las desabridas afueras y el extrarradio no eran para gentes civilizadas. Como muy bien decía Baroja, Madrid, Corte de España, era una ciudad de contrastes que presentaba «luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea en el centro; vida africana de aduar en los suburbios» (16). Nadie sensato, a no ser un personaje raro y extravagante como el escritor Silverio Lanza, que vivía en Getafe en un chalet rodeado de rejas electrificadas, tenía su domicilio fuera del centro de la capital (17). No es extraño así que aquéllos que durante el primer tercio del siglo XX vivían en las colonias de los incipientes barrios de ciudad-jardín fuesen considerados «socialistas», personas raras o un tanto fuera de lo normal. De igual forma que en Zaragoza,





Anónimo: Palacio de la familia Bruguera (finales del siglo XIX).



la ciudad-jardín creada a principios de siglo en la subida de Cuellar, cerca del Parque de Pignatelli, junto al Canal de Aragón, popularmente se la conociese, tal como me lo contó García Mercadal, como «La ciudad de los Chiflados» (18).

Arturo Soria y Mata, contrario de los grandes bloques y rascacielos, que en 1883 había escrito que «los familisterios, las casas de vecindad, las fondas de familia, las casas mixtas para pobres y ricos y muchas otras creaciones ingeniosas, contemplan el árbol del mal desde distintos puntos de vista y arrancan sus ramas», que firmemente creía que había que acabar con el hacinamiento y la falta de higiene, de las grandes ciudades y alojar a los habitantes en casas unifamiliares, en contacto con la naturaleza urbanizada, lo que contribuiría a hacer mejor al hombre, a realizar la revolución desde arriba, nunca hubiera podido comprender la novela de Ramón Gómez de la Serna, *El Chalet de las Rosas*.

Ataques malevolentes de reaccionarios, sí. Estaba acostumbrado a ellos. Pero que un escritor que además era masón de vanguardia lo hiciese, probablemente le hubie-

se disgustado profundamente. Publicada en 1923, tres años después de la muerte de Arturo Soria y Mata, la novela de Ramón no influyó, sin embargo, en sus detractores. Novela de humor negro, en ella se relata la historia de un siniestro asesino de mujeres, una especie de Landrú o Monsieur Verdox «avant la lettre», que aprovecha el aislamiento de la Ciudad Lineal para actuar criminalmente fuera de la curiosidad de las gentes. Ramón Gómez de la Serna, cuyo concepto de la novela era crear por medio de la narración un ambiente reverberante en una serie de explosiones atomizadoras y reveladoras de la «realidad», se interesó en gran manera por la arquitectura y en especial por Madrid (19). Escrita cuando poseía su casa «El Ventanal» en Estoril (Portugal), a la cual dedicó su novela *La Quinta de Palmira*, en la que la protagonista femenina huye por miedo a los vicios de la ciudad, *El Chalet de las Rosas* es, lo mismo que ésta, una novela en la que una casa solitaria es el personaje principal, convirtiéndose en un objeto obsesivo del escritor, quien entre el estado anímico del individuo y el mundo que lo rodea establece una or-





Ramón Gómez de la Serna: Cubierta de la novela «El Chalet de las Rosas».

gánica correspondencia. Es el problema de *Las cosas* y «el ello» (1934), en el cual lo concreto y el subconsciente se entrelazan. El tema de la soledad, de la existencia plácida, la defensa contra el exterior, el tedio y el aburrimiento son motivo de inquietud, asaltando la mente de Ramón, obsesionado en este período de su vida por lo macabro (20).

Un personaje que pudo inspirar las ideas macabras que sobre la Ciudad Lineal tenía Ramón Gómez de la Serna fue, quizás, el novelista Felipe Trigo. Propietario de «un hotel claro, alegre, con paredes blancas, con grandes ventanales por donde entra el sol y el aire» tal como nos lo describe Manuel Abril, Felipe Trigo, construyó su casa unifamiliar con el deseo «de tener despejo de campo y tranquilidad de alejamiento» (21). Propagandista entusiasta entre sus amigos de la Ciudad Lineal, escribió en su mansión «Villa Luisiana» la novela *Jarrapellejos* (1914) y el libro de ensayos *Crisis de la Civilización* (1915). Aficionado a la carpintería y a la fotografía en color, estuvo durante tres años encerrado en su hotel

particular construyéndose estanterías y armarios y cultivando rosas. De repente, surgió de sopetón, encontrándosele en Madrid por todas partes. Pero de nuevo volvió a enclaustrarse entre las cuatro paredes de su chalet. La neurastenia que, según Manuel Abril «es el achaque de los hombres de acción, y Trigo tenía que padecer forzosamente aquella enfermedad, por razones fisiológicas, morales y hasta me atrevería a decir metafísicas» lo llevó a suicidarse de un tiro en la sien. Era el año 1916. En los medios intelectuales y artísticos madrileños la trágica desaparición de Felipe Trigo, cuyo cuidado dandismo se mezclaba a la de su faz un tanto mefistofélica, contribuyó a crear su fama de escritor un tanto diabólico. Trigo que en su juventud había sido médico se convirtió tras su muerte en símbolo y estampa de la hiperestesia y el desequilibrio psíquico que produce la soledad excesiva en un hombre ansioso de la vida intensa.

A Ramón Gómez de la Serna, enamorado del centro de la ciudad, la Puerta del Sol, El Paseo del Prado y el Rastro, la periferia de Madrid le parecía triste y desolada. En *El Chalet de las Rosas* el relato pasa casi íntegramente en la Ciudad Lineal, a la cual repetidas veces califica de «ciudad abortada», «ciudad mortecina, ciudad de los tristes». Ante todo señala su tristeza, de «ruinas nuevas», de «cementerio de vivos», de «falsa ciudad-jardín y auténtica ciudad-panteón». Sobre ella y sus aledaños campos solitarios parece planear la muerte. Especie de «Suiza de cuevas, no de montañas, llena de campos intermedios llenos de basuras y de hondonadas muy propias para matar niños», la Ciudad Lineal, en medio de un árido paisaje africano no podía inspirar más que agresividad. «Ciudad sin sucesos», era lugar propio para un gran manicomio o un sanatorio de niños retrasados, para tísicos y maniáticos.

El silencio «malo» de la casi deshabitada Ciudad Lineal «sólo perturbado por el paso de tranvías», la soledad y el ambiente de crimen que se respira en *El Chalet de las Rosas*, va a la par de la imagen de tristeza que le produce a Ramón la población







Anónimo: Plaza de Canalejas. (Primer cuarto del siglo XX.)

diseminada a lo largo de la calle principal, «triste como un canalillo, un canalillo de casas a lo largo del camino solitario». Los hotelitos le parecen pobres y pretenciosos, ideales para la nueva aristocracia en busca de lo distinguido. Ciudad todavía por hacer, en plena «dentición» según Ramón, causaba asombro a los visitantes dominigueros, los cuales al verla «no acababan de creer que aquella fuese una ciudad, ni lineal siquiera». Ninguno de ellos se llegaba a formar una idea de sus habitantes, «ciudad para los delincuentes y matemáticos de un orden especial». Casi nadie preguntaba si quedaban casas libres, pues, según Ramón, los que iban a vivir a la Ciudad Lineal lo hacían «arrastrados por la fatalidad» pues «no se va voluntariamente a la ciudad de los apagados, a la ciudad apagada y mortecina».

La novela de Ramón Gómez de la Serna desde el punto de vista literario es espléndida. Su visión macabra alcanza límites poco frecuentes. Otra cosa en realidad era la Ciudad Lineal. Quizás Ramón, amigo de gentes extravagantes se sintió atraído por los habitantes de lo que él calificaba «camino de tumbas» (22). Sin duda se hubiese sentido más atraído si hubiese conocido, en el camino de Hortaleza, la Huerta o Quinta de la Salud. Antigua propiedad de los Duques de Frías, fue reedificada en 1894. En 1928 su entonces propietario el notario don Pedro Tovar Gutiérrez, en esta finca



Puerta del Sol.

modelo o «coto redondo acazarado», además de utilizar para sus dependencias técnicas modernas de prefabricado en hormigón, colocó en un balcón o galería de su casa, suspendido en el muro en una estantería, el féretro de su mujer, que no hace muchos años podía verse colgado en medio de las ruinas de esta interesante hacienda. Su ambiente no podía resultar más si-



Interior de la finca «Josefa» de los señores Fort (1914).







Anónimo: Plaza de Canalejas (1913).



niestro y folletinesco. El discurso del abogado defensor del asesino de *El Chalet de las Rosas*, alega como atenuante que la Ciudad Lineal es un lugar que induce al crimen, «un paisaje de Viernes Santo», un tétrico lugar, un «locus», un «altozano sacrificador», que en la primavera adquiere tonos de cuadro del Greco (23). Para Ramón Gómez de la Serna difícilmente se podía comprender que existiesen partidarios de la ciudad que Arturo Soria había creado con un afán regeneracionista dentro de conceptos éticos, humanitarios y masónicos totalmente opuestos a los que él postulaba.

Un acierto indudable de Ramón Gómez de la Serna es su caracterización de los habitantes de la Ciudad Lineal, «esa ciudad para delincuentes y matemáticos de un orden especial». Son Arturo Soria que como individuo se nos presenta quijotesco y especial, un tanto «raro», puede servir de paradigma de su propia creación. La Ciudad Lineal como ciudad pertenece a una concepción totalmente opuesta a la del centro tradicional de Madrid. Con su deliberada geometría y racionalidad resulta polar al pintoresco trazado barroco. Más bien en-

laza con la ideal ciudad herreriana de cúbica abstracción, geométrica y cerebral pese a su pretensión de orgánico contacto con la naturaleza. No es de extrañar que Soria señalase en la vida la superioridad de las formas animales sobre las formas vegetales. En su sistema el mecanicismo es esencial. El constructor que en él se albergaba no podía concebir el universo más que como forma racionalmente dispuesta. Su ciudad era la encarnación de sus ideas al respecto. Y así lo debían comprender muchos de sus colegas y correligionarios. Además de muchos pedagogos como Domingo Barnés, en la Ciudad Lineal vivieron bastantes arquitectos como Rubio, García Guereta y el «raro» y genial futurista e inventor Casto Fernández Shaw.

Sólo la lectura de la leyenda popular andaluza *Manolín*, en la cual se describe una utópica colonia agrícola socialista se puede parangonar en España con la ideal concepción de la Ciudad Lineal, acerca de la cual conocemos el origen literario del lema de don Arturo Soria repetido insistentemente en su Decálogo y en todas sus publicaciones: «¡Para cada familia una casa, en cada





Anónimo: Cuartel del Rosario (1931).

casa una huerta y un jardín!» Como ya dijimos esta divisa está sacada de la novela italiana de anticipación *El año 3000*, un sueño de Paolo Mantegazza (1897) (24). La propaganda por doquier para encontrar compradores de solares era diametralmente opuesta al ambiente descrito en *El Chalet de las Rosas*. El personaje con sombrero de paja de Italia y pantalón rayado que sonriente camina junto a la casa-hucha construida con sus ahorros está lejos de ser el criminal que entierra a sus víctimas en su florido jardín tan macabramente abonado. El optimismo universal sería su panacea. Don Arturo Soria precisamente había creado su ciudad con el pensamiento de que en ella se pudiese huir de la soledad y la incuria urbana, desterrar el vicio moral y físico de la ciudad desordenada, y se lograra hacer florecer una vida más higiénica y armoniosa en todos los sentidos. La ciudad integradora de clases y personas, sin caciques ni explotadores, era su ideal. En ella se alcanzaba, según sus previsiones, una nueva Edad de Oro. La ciudad de los ideales masónicos cristalizaría en la creación de Soria. Para concluir, citemos un texto pu-

blicado en la revista *Ciudad Lineal*, del mismo año en el que apareció a la luz pública *El Chalet de las Rosas*. En él se proporciona una imagen de la urbanización totalmente polar a la de un ambiente apocalíptico. El anónimo cronista reseña la celebración de los partidos de fútbol organizados en el velódromo por el club Real Madrid a los que concurren unos veinte mil espectadores. Su descripción merece la pena ser leída. Su prosa tiene un ritmo de vanguardia. Su optimismo es estimulador, de partidarios del deporte entonces tan de moda. Miles de personas llegan a la Ciudad Lineal, «en tranvías, autos, motos y todos los medios de locomoción conocidos. ¡Al velódromo! ¡Al velódromo!» El público es abigarrado, heterogéneo, predomina la gente joven «inteligente, simpática, estudiantes, empleados, obreros que ya huyen de los toros, las tabernas y los bares. Muchachas gentiles, bellísimas completan la nota de alegría y color. Cae un sol tibio de otoño. Huele a flores. Brillan los humanos ojos: pasión amor. Los pulmones respiran con fruición al aire embalsamado. Corre el tranvía entre lindos hoteles y jardines y







Corral (?): *Las Ventas del Espíritu Santo* (1930).



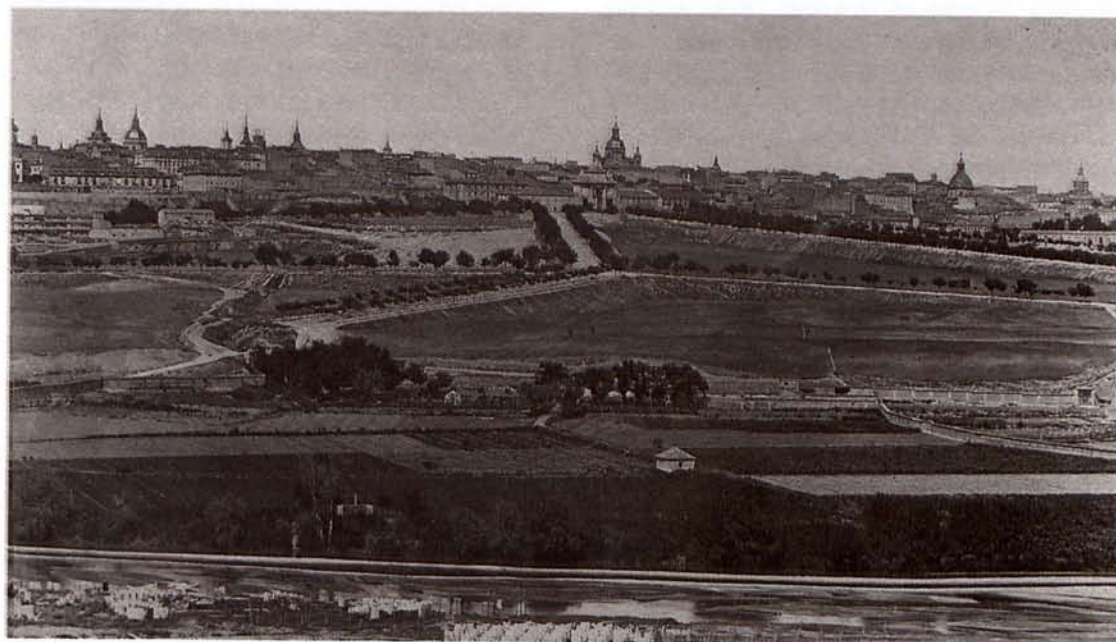
se escuchan agudos y gozosos gritos de niños. Perspectivas de árboles... ¡Naturaleza! ¡Juegos olímpicos! ¡Deportes de hoy! ¡Alegría! ¡Mujeres bonitas! que llevan el cuello, la espalda y los brazos desnudos! —¿Grecia? ¿Madrid?— ¡Al velódromo! ¡Al velódromo! ¡Al velódromo de la Ciudad Lineal!»

La doble invitación a la modernidad y a la exaltación clásica coronaban conjuntamente la acción y el pensamiento del reformador que, sin desmayo, había sido siempre el inquieto e inveterado soñador, el matemático, utópico y masón don Arturo Soria y Mata.

Anónimo: *Ronda de Toledo* (principios del siglo XX).







Anónimo: Vista panorámica de Madrid (ant. a 1869).



## NOTAS

(1) ARTURO SORIA y PUIG, *Semblanza de Arturo Soria* en el vol. *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, dirigido y anotado por George R. Collins y Carlos Flores. Ensayo biográfico por Arturo Soria y Puig. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1968, pp. 136-137.

(2) CONSUELO GUTIÉRREZ DEL ARROYO DE PARGA me ha contado que su padre don Luis Gutiérrez del Arroyo Cebreiro, profesor de Matemáticas de la Institución Libre de Enseñanza, autor de un manual de Matemática y de otro de Geometría para niños, tuvo siempre la ilusión de vivir en la Ciudad Lineal. Su suegra y él compraron dos solares con el fin de construir. Finalmente acabó vendiendo el solar para comprar un chalet en la primera fase del barrio de El Viso.

Un testimonio de la atracción que despertaba la Ciudad Lineal en aquellos que querían luz y sol, además de un jardín, es el del poeta Miguel Hernández que en una carta a su esposa decía que esperaba que «cuando todo termine» podrían ir a vivir a una casita de la Ciudad Lineal. Véase FERNANDO RAMÓN *Ideología urbanística*, 2.ª ed., 1970, nota 5, p. 34.

(3) PAOLO MANTEGAZZA (Monza 1831 - Florencia 1910) médico higienista y antropólogo fue escritor de libros de divulgación científica muy leídos en su época. Su carrera médica comenzó en Argentina y Paraguay, para luego ser catedrático de Patología en la Universidad en Italia. Autor muy prolífico fue autor de libros muy populares como *Igea o el médico en casa*, tratados de fisiognomía, psicología, frenología, fisiología, higiene sexual, arte de ser fe-

liz, etc. Traducido a todas las lenguas, su importancia puede comprobarse en el fichero de la Biblioteca Nacional de Madrid en donde hay ejemplares suyos en varias lenguas, en especial en portugués y español.

Obras suyas vertidas al español son: *El siglo de los nervios* (Bogotá, 1888), *Arte de elegir marido* (Madrid, 1894), *Arte de elegir mujer* (Madrid, 1898), *Fisiología del amor* (Madrid, 1899), *Testa (Cabeza)*, *Libro para los jóvenes...* (Madrid, 1899), *La Filosofía del amor* (Barcelona, 1904), *Filosofía del Placer*, traducido por Carmen de Burgos (Colombine) (Barcelona, 1912), *Los amores de los hombres* (Barcelona, 1913), *Los secretos del amor* (Barcelona, s. a.), *Pensamientos*, 2.ª ed. (Madrid, 1924).

Por otra parte hay que señalar que Arturo Soria era muy aficionado a la literatura de anticipación. PEDRO NAVASCUÉS en el tomo 3 del libro *Madrid*, publicado por Espasa Calpe en 1979, p. 1105, señala que don Arturo Soria era lector de Julio Verne, pues ve coincidencias entre la Ciudad Lineal y *Los Quinientos millones de la Béguin* (París, 1879). Para la descripción de esta ciudad Verne se había inspirado en las ideas del médico inglés RICHARDSON, autor de *Hygeia* (1876). El pensamiento de los higienistas, tan de moda en determinados medios, incluido Pío BARROJA en su novela *El Árbol de la Ciencia*, Madrid, 1911, fue determinante para muchas personas a la hora de escoger una vivienda.

(4) MARIO ROSO DE LUNA escribió el prólogo al libro póstumo de ARTURO SORIA, *Filosofía Barata. Apuntes Sociológicos Científicos*, Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1926. En este prólogo titulado «En



Memoria del Hermano y Amigo», Roso de Luna, masón y teósofo, hace el panegírico del técnico estudioso, del discípulo de Schopenhauer, del matemático y geómetra, cuyo pensamiento estaba extraído de los antiguos misterios iniciáticos. Al referir que en el día de la repentina muerte de Arturo Soria iba a celebrarse un «pitagórico ágape» «en el hermoso comedor de la Ciudad Lineal» nos hace saber que no fue suspendido por el expreso deseo de su familia de forma que la reunión de los comensales de «una respetable fraternidad, que no tengo por qué nombrar», se convirtió de esta forma en un «banquete fúnebre», en toda la regla. De sobra es conocido la importancia de los ágapes y banquetes lo mismo que las tenidas fúnebres en la masonería. El fallecimiento y la memoria de Arturo Soria quedaron así bajo el sello de los ritos masónicos.

Mario Roso de Luna (Logrosan, 1872 - Madrid, 1931), conocido por el «mago de Logrosan» fue teósofo, astrónomo, escritor y ateneísta. Licenciado en Filosofía y Letras, Ciencias y Derecho, se dedicó al estudio de las ciencias ocultas. Como astrónomo descubrió un planeta que lleva su nombre. Entre su extensa bibliografía destacan obras como *El Tesoro de los lagos de Somiedo* (1916, reedición 1980), *Simbolismo de las religiones* y *De Sevilla al Yucatán*, obras también reeditadas recientemente por la editorial Eyra. A propósito de las corrientes ocultistas pueden señalarse las vinculaciones que en Norteamérica hacia 1880 tuvo la teosofía con el pensamiento de los urbanistas Olmsted y Bellamy, tan ligados a sociedades del tipo de The First Nationalist Club de Boston.

Roso de Luna entró en la masonería el 5 de enero de 1917 en la logia *Isis y Osiris* n.º 377 de Sevilla y en febrero de 1918 se afiliaba a la logia Fuerza Numantina n.º 355 de Madrid. Su currículum masónico es muy activo, en varios talleres, llegando en septiembre de 1921 al grado 33º. Sobre Roso de Luna masón véase el libro de PEDRO VÍCTOR FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Masonería en Extremadura*, Colección Historia Diputación Provincial de Badajoz, 1989, pp. 217-221.

Arturo Soria, que escribió en la Revista *La Ciudad Lineal*, año 1917, sobre Roso de Lima, elogiaba que: «Entre las muchas cosas buenas de su trabajo está la tendencia a explicar lo desconocido dentro de los cánones de la ciencia positiva». Los dos hombres debían sentirse hermanados en su afán de descubrir el secreto del universo por medio de la especulación intelectual. Sobre Roso de Luna véanse LIBORIO CANNETTI Y ALVAREZ DE GADES, *El mago de Logrosan, Vida y milagros de un raro mortal, teósofo y ateneísta*, Madrid, 1917; ROMANO GARCÍA, *El Mago de Logrosan. Mario Roso de Luna. Un genio extremeño olvidado*, Instituto Cultural El Brocense, Cáceres, 1981 y ESTEBAN CORTIJO, *Mario Roso de Luna. Teósofo y Ateneísta*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1982.

(5) El artículo que ahora publicamos fue escrito en

el año 1982 para ser publicado en las Actas del coloquio «Homenaje a Arturo Soria y Mata en el Centenario del Nacimiento de la idea de la Ciudad Lineal», que se celebró los días 22 a 26 de noviembre de 1982. Entonces sólo suponíamos que Arturo Soria era masón. La confirmación de la sospecha me la proporcionó José A. Ferrer Benimeli quien me envió una carta con fecha de 26 de abril de 1988, en la cual me notifica que Soria tenía el n.º 74 en el citado registro de 1889, haciéndose constar que, iniciado el 21 de junio de 1870 en la masonería alcanzó el grado 2.º el 17 de octubre y el grado 3.º el 10 de noviembre del mismo año de 1870. Ferrer Benimeli cree que en Madrid siguió siendo masón, pero me informa que todavía no ha localizado su logia. En el catálogo de la Exposición *La Masonería Española 1728-1939*, (Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Alicante-Valencia, 1989) en la p. 94 se le menciona como masón junto a don Santiago Ramón y Cajal. En donde no figura es en el libro de ALBERTO VALÍN FERNÁNDEZ, *La Masonería y La Coruña. Introducción a la historia de la Masonería Gallega* (Ediciones Xerais de Galicia, Vigo, 1984). Por otra parte es de señalar que el año 1870 fue el momento álgido de la masonería española, cuando Manuel Ruiz Zorrilla fue nombrado Gran Maestro de la Gran Logia Simbólica de España.

(6) A propósito de esta influencia sobre el urbanista catalán Cerdá véase A. BONET CORREA, *Ildefonso Cerdá, el Padre Caramuel y el urbanismo hispanoamericano*, en el vol. *Urbanismo e Historia Urbana*, Universidad Complutense, Madrid 1979.

(7) LUCAS MALLADA, *Los males de la patria* (1890), ed. de Alianza Editorial, Madrid 1969, p. 18. Para ÁNGEL FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, véase *El Futuro Madrid*, Madrid, 1868, ed. Facsimil con introducción de A. Bonet Correa, Los libros de la Frontera, Barcelona, 1975, 2.ª ed. 1989.

(8) Sobre la influencia en España en HENRI GEORGE, el autor de la *Doctrina del impuesto único* (traducido al español, Barcelona 1918), véase la tesis de Ana María Martín Uriz, publicada en extracto por la Universidad Autónoma de Barcelona, 1981. Sobre la importancia del pensamiento de Olmsted, véase de FRANCESCO DEL CO, «De los parques a la región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana», en el vol. colectivo *La Ciudad Americana*, Biblioteca de Arquitectura, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

(9) El doctor FEDERICO RUBIO GALÍ, que nació en el Puerto de Santa María (Cádiz) en 1827 y falleció en Madrid en 1902, fue una de las figuras más brillantes de la medicina española de la segunda mitad del siglo XIX. Autor de un *Manual de Clínica Quirúrgica* (1849) publicado antes de graduarse en medicina en Cádiz, fue médico en Sevilla, en donde además de adquirir fama de gran cirujano, se relacionó con los ambientes intelectuales y políticos más progresistas. Amigo de Federico de Castro, el discípulo del krausista Julián Sanz del Río, en 1863 publicó *El libro chino* y en 1864 *El Ferrando*, en donde expresó





sus ideas filosóficas. Radical en política, tuvo que exilarse en 1860 y 1864, lo que le sirvió para completar su formación científica en Inglaterra y Francia respectivamente. En 1873 volvió a Londres y viajó por los Estados Unidos de Norteamérica. En 1870 fijó su residencia en Madrid en donde desarrolló una importantísima labor científica y médica, fundando instituciones médicas muy renovadoras como el Instituto de Terapéutica Operatoria y la Escuela de Enfermeras Santa Isabel de Hungría. Gran cirujano, fue un innovador en las técnicas quirúrgicas. Por otra parte fue uno de los primeros teóricos en Europa de la patología social. Sus libros como *La felicidad. Primeros ensayos de patología y de terapéutica social* (1894), publicados con el seudónimo de doctor Ruderico, lo ligan a las preocupaciones sociales manifestadas por Arturo Soria. También la colonia sanitaria de Guadarrama ofrece gran paralelismo con la Ciudad Lineal.

Existe una bibliografía sobre el doctor Rubio que se recoge en la obra de J. M. LÓPEZ PIÑERO y otros, *Diccionario histórico de la Ciencia Moderna en España*, ed. Península, Barcelona 1983, vol. II, pp. 268-272.

(10) En 1911 eran unos 4.000 habitantes. Según la Enciclopedia Espasa gracias a las facilidades de comunicación «se nota de día en día el aumento de gentes que prefieren vivir la vida tranquila de campo rodeados de huertos y jardines, al bullicio del centro de Madrid», en «... lindos hoteles, en los que no se echa de menos el lujo y las comodidades más refinadas, rodeados de vegetación y ambiente agradable». En el volumen de la Guide Bleue «Espagne» (ed. 1927) se dice que la Ciudad Lineal, desde la cual se disfruta la mejor vista de la Sierra del Guadarrama, es muy frecuentada en el verano.

(11) Acerca de BELMÁS, véase los artículos de JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA, *Mariano Belmás arquitecto de la Ciudad Lineal* y el de ÁNGEL ISAAC, *Ideal arquitectónico y alojamiento obrero* en el 1.º Congreso Nacional de Arquitectura de 1881, publicados ambos en *Arquitectos*, Consejo Superior de Arquitectos, número de julio-agosto de 1982.

(12) Acerca de estos arquitectos no existen estudios monográficos. Sólo recordemos aquí de JESÚS CARRASCO que con RICARDO GARCÍA GUERETA trabajó en la iglesia de Santa María Magdalena, las «Recogidas» en la calle de Hortaleza, en 1903, presentó un proyecto que fue escogido entre siete de los que se consideraban mejores, en el Concurso Internacional para el Casino de Madrid. Suyos son las interesantes construcciones del Edificio «Nuevo Mundo», levantado en la calle Larra en 1907, sede del periódico *El Sol* y después de la guerra de Arriba y del Hotel Victoria o Edificio Simeón en la madrileñísima plaza de Santa Ana. Sin duda la obra principal de este interesante arquitecto religioso, autor también de la iglesia y convento del Cristo de Medinaceli, además de intervenir en la iglesia de la Concepción de la calle Goya, es el Templo Nacional de Santa Teresa de

Jesús y convento de los padres Carmelitas Descalzos de Madrid, situada espectacularmente al fondo de la plaza de España, es una especie de fortaleza neogótica, neomudéjar y modernista. Construido entre 1916 y 1923, en hormigón armado, con su inacabado aspecto de ciudadela o castillo, su autor quiso con ella simbolizar el espíritu de las *Moradas* de Santa Teresa.

(13) FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, *El mobiliario*, en el vol. XV de las *Obras Completas. Estudios sobre Artes Industriales y Cartas Literarias*, Madrid, 1926, pp. 5-17.

(14) CORPUS BARGA, *Las Delicias*, Barcelona, Buenos Aires, 1967, pp. 132-133.

(15) Hay una edición moderna con prefacio por ROSA ROMA, Emiliano Escobar (editor), Madrid, 1980.

(16) PÍO BAROJA, *La Busca*, Madrid, 1904, p. 282.

(17) JUAN BAUTISTA AMORÓS Y VÁZQUEZ DE FUGUEROA (1856-1912) fue un «raro» que vivía en soledad sin tratar con sus vecinos. Vivía en la finca n.º 18 de la calle de Olivares en Getafe. Era la primera casa del pueblo, frente a un convento. Llena de numerosas plantas, aparatos de gimnasia y antropometría, estaba cruzada por numerosos cables que a manera de un sistema nervioso comunicaban todas las habitaciones y el exterior de la casa mediante una combinación de timbres y luces eléctricas. Parece ser que este dispositivo de protección contra los ladrones sonaba tan pronto se cernía una tormenta sobre la casa. Descrita por Ramón Gómez de la Serna y el doctor Farreras era una mansión muy especial. El mejor estudio sobre Silverio Lanza sigue siendo el de LUIS S. GRANJEL, publicado como introducción a su *Obra Selecta*, ediciones Alfaguara, Madrid, Barcelona, 1966. Véase también JOSÉ GARCÍA REYES, *Silverio Lanza: entre el realismo y la generación del 98*, ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

(18) En este bello barrio bien conservado en el que quedan bastantes hotelitos de principios de siglo se encuentra la casa verde, de arquitectura racionalista, construida por Rafael Bergamín, hoy emisora de radio.

(19) No vamos a hacer aquí el recuento bibliográfico de RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, que escribe libros sobre el Rastro, la Puerta del Sol, el Paseo del Prado y su famoso *Elucidario de Madrid*.

(20) Todavía no se ha estudiado a Ramón Gómez de la Serna como escritor preocupado por la arquitectura y el urbanismo. Solamente se toca de pasada el tema en algunas notas del estudio de CAROLYN RICHMOND para la edición de *La Quinta de Palmira*, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

(21) MANUEL ABRIL, *Felipe Trigo, Exposición y glosa de su vida, su filosofía, su moral, su arte, su estilo*, Renacimiento, Madrid, 1917, pp. 74-75.

Según Abril la mansión de Felipe Trigo era «un hotel claro, alegre, con paredes blancas, con grandes ventanales, por donde entraba el sol y el aire; abajo el gabinete de trabajo de Trigo, lleno de máquinas, fo-





toográficas, y el cuartito de revelar, hecho ex profeso; el salón de billar y de música, el hall en la terraza, sobre el jardín; en el comedor otro pequeño hall confidente, con grandes cristaladas también sobre el jardín, —el hermoso jardín con rosas frescas a diario, que venían a adornar los sombreros de las hijas—; y los inmensos y bellos eucaliptos sobre el cielo de Poniente.

Trigo podía contemplar todo ello terminado, construido bajo su dirección, ganado con sus obras; y en el hotel sus hijos todos...» Su hijo y homónimo Felipe Trigo fue más tarde arquitecto que trabajó en la Ciudad Lineal.

En su libro *Socialismo individualista* (1903) TRIGO expone su doctrina política y social que en gran medida está acorde a las ideas de Arturo Soria.

(22) Es curioso constatar que el tipo de edificación de casa económica inventado o propuesto por Belmás presenta aire de alineaciones de fúnebres panteones. También que su ensayo en firme se hizo en unas barriadas construidas en la antigua carretera de Francia y frente a la Sacramental de San Martín. Parece ser que en Cercedilla se conservaban unas alineaciones construcciones de este singular tipo.

(23) ARTURO SORIA cuya fisonomía y silueta se han comparado a las de un personaje del Greco, en 1921 escribió un artículo titulado «El Greco era un genio», recogido en el volumen de *Filosofía barata*. Hay que recordar aquí la vinculación entre el Greco y la Institución Libre de Enseñanza por medio de don Manuel Bartolomé Cossío, autor de una célebre monografía sobre El Greco (1908). Ramón también escribiría un libro de carácter literario sobre el pintor cretense titulado *El Greco. El visionario de la pintura*, Ediciones Nuestra Raza, Madrid (s.a.), 1935.

Es interesante comparar el crimen literario inventado por Ramón Gómez de la Serna al doble asesi-

nato que RAMÓN DEL VALLE INCLÁN en su folletín *La casa de Dios* (1899), sitúa en la urbanización, creada de nueva planta en 1890, «Madrid moderno». Dotadas las viviendas de la urbanización con abundancia de agua, alcantarillado, gas y luz eléctrica, fueron codiciadas por la burguesía acomodada.

El comentario de Valle Inclán no puede ser más elocuente: «Al principio las gentes se negaban a creerlo. Muchos dudaban, afirmando que Madrid Moderno no era barrio para tragedias de aquel jaez». Véase FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *La Guindalera, el Parque de las Avenidas*, en el vol. 3, *Madrid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 987.

Es de señalar que entre los proyectos que se pensaban construir en esta urbanización figuraba el modernísimo «Parque Rusia, con jardines de recreo, un lago, salón cubierto para teatros, conciertos, patinaje y baile público, amén del indispensable servicio de restaurante».

El autor del proyecto, arquitectura neoárabe en hierro y cristal, fue el ya citado aquí arquitecto Mariano Belmás.

Un film de 1949, *Una mujer cualquiera*, de RAFAEL GIL, en el que María Félix y Arturo Vilar eran los protagonistas, se desarrollaba en la Ciudad Lineal. En sus secuencias había un crimen. Durante la posguerra española la Ciudad Lineal era percibida por las gentes como un lugar retirado y siniestro, propicio al vicio un poco oculto y secreto, un escenario de misterioso atractivo en los márgenes de la moral y de la ciudad. La falta de medios de comunicación acentuaba esta impresión de lugar apartado.

(24) ESTEBAN BELTRÁN, *Socialismo Agrícola, Segunda Parte de Manolín*, Biblioteca de Visionarios Heterodoxos y Marginados, Editora Nacional, Madrid, 1979.





# RECUPERACION ANALÍTICA-GRÁFICA DE LOS PALACIOS Y HOTELES DESAPARECIDOS DE LOS PASEOS DE RECOLETOS Y CASTELLANA DE MADRID <sup>(1)</sup>

M.<sup>a</sup> ENCARNACIÓN CASAS RAMOS



**M**adrid desde que a principios del siglo XVIII fue constituido definitivamente como Corte, ha sufrido grandes transformaciones, debido fundamentalmente al rápido crecimiento de su población. Centrándonos en el desarrollo de las viviendas nobiliarias madrileñas, que es lo que nos ocupa, podemos decir que el suyo ha sido un cambio más radical.

En un principio los nobles fueron llegando a Madrid, ya Corte, y como no pensaban que esta nueva situación fuera a durar mucho tiempo adquirieron viviendas provisionales. De ahí que las edificaciones fueran deficientes, viejos caserones alquilados, vulgares, de baja altura para poder eludir la carga que representaba, la Regalía de Aposento. Estas eran las llamadas «casas a la malicia». Paradójicamente, estas casas frente a su pobreza exterior, contaban con una gran riqueza en su interior, que se podía apreciar, tanto en la lujosa decoración, como en la numerosa servidumbre. El cambio se produce a mitad del siglo XVIII, cuando ya en Europa existían edificios nobles, casas o palacios, que identificaban a esta clase social. Madrid era pequeño, y una de las características de estas nuevas edificaciones fue que abandonaron el casco urbano para asentarse en lo que se llamaba la

periferia. Esta era una zona despejada donde podían construirse casas rodeadas de jardines, aisladas del casco urbano, de cara a la naturaleza y a imitación quizás de construcciones reales como el Palacio Real.

El jardín se toma entonces como elemento fundamental de identidad, siendo además el palacio cortesano neoclásico el paradigma de una arquitectura culta frente al caserón barroco madrileño. Esto se debe según Navascués a cuatro hechos fundamentales. Primero, a la institución del modo de vida francés, segundo, a una mayor disponibilidad de recursos económicos por el aumento de la renta señorial, tercero, a una mejora en la calidad de vida y por último, a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que difundió el estilo Neoclásico en la segunda mitad del siglo XVIII.

(1) Colaboración: Carlos Aguilar Oliván

Realización gráfica:

Fernando Amador Fernández

Francisca López Gil

Pablo Mosquera Arancibia

Manuel Quintín Mula Muñoz

Laura Rodríguez Jareño

Documentación:

Mónica Bernuy Casas



Como ejemplo de palacios cortesanos de esta época tenemos los de Buenavista, Liria, Villahermosa y Osuna.

Ya en el siglo XIX el auge de la arquitectura palacial se extiende a nuevas clases sociales que van apareciendo junto a la nobleza vieja, como son la aristocracia con dinero y la alta burguesía enriquecida por las buenas relaciones mercantiles.

El lugar preferido para estas nuevas construcciones va a ser cada vez más la zona oriental de la ciudad, la cual además, en el siglo XIX, va a sufrir grandes transformaciones urbanas con la prolongación del Salón del Prado en el Paseo de Recoletos y el de la Fuente de la Castellana. Es precisamente en este eje donde va a desarrollarse el Ensanche de Madrid. El gran aumento de población hizo necesaria la extensión de Madrid, ya que desde el reinado de Felipe IV se hallaba cerrado por una cerca, lo que impedía su normal desarrollo.

Después de diversas propuestas, en 1858 el gobierno encargó a Carlos M.<sup>a</sup> de Castro un nuevo proyecto de Ensanche aprobado más tarde. Su idea era ampliar Madrid, pero mantener unos límites, aunque estuvieran más alejados. También pretendía que hubiera áreas diferenciadas según la clase a la que pertenecían los habitantes. A la aristocracia la situó en el barrio comprendido entre la calle Almagro y la Castellana, a la mediana burguesía le asignó el Barrio de Salamanca. Los barrios obreros fueron llevados a las zonas Norte y Este y la industria a la zona Sur de la ciudad. Por lo tanto la nueva burguesía o la aristocracia del dinero eligió el eje Recoletos-Castellana para ubicar sus residencias en forma de palacetes u hoteles.

El Marqués de Salamanca, hombre de negocios y personaje fundamental en la sociedad del siglo XIX por su emprendedora y azarosa vida, interviene en el proyecto del Ensanche con la idea de la construcción del Barrio que lleva su nombre.

Entre 1862 y 1863 Salamanca compra doce millones de pies detrás del Paseo de Recoletos y la Castellana, cerca de donde había construido su palacete, para la edificación del Barrio que se compondrá de

350 casas divididas en manzanas de 8, constando de tres pisos según las ordenanzas. El negocio a pesar de todo, no le fue bien, lo que le llevó a la ruina, pero eso sí, construyó el barrio más cómodo de la capital.

Centrándonos en el eje Recoletos-Castellana lugar donde se asientan los palacios aquí estudiados, haremos una pequeña semblanza de ambos paseos.

El Paseo de Recoletos existía ya en el siglo XVIII como una ancha vía con doble fila de árboles. En el siglo XIX se mantiene la doble fila a cada lado más una zona central con distintos tipos de árboles. Era sin embargo un arrabal ocupado por un cuartel de artillería, el Pósito, la Escuela de Veterinaria y varios conventos, que se fueron transformando paulatinamente con la construcción de nuevos edificios, entre ellos palacios y jardines. El Paseo de la Castellana evoluciona de forma parecida. A principios del siglo pasado, era un barranco por donde discurría el Arroyo del Bajo Abroñigal o Valnegral que nacía en Chamartín. Antes de la construcción del Canal de Isabel II, este arroyo constituía uno de los viajes de agua que surtían de esta a la zona Sur de Madrid. Hacia 1830 se comenzaron las obras de urbanización de la zona y unos años más tarde se plantaron nuevas filas de árboles que flanqueaban el paseo. Se llamó al principio a esta avenida, Paseo Nuevo de las Delicias de la Princesa y después de Isabel II, aunque popularmente siempre fue conocido como Paseo de la Fuente de la Castellana.

Así, a mitad del siglo, como ya se ha dicho, esta zona fue poblada por la aristocracia y la burguesía que construían sus propios palacetes. Se trataba generalmente de una vivienda unifamiliar rodeada de zonas ajardinadas delante y detrás. Las fachadas alineadas a la calle, se componían de amplios balcones desde los que se podía observar la hermosa avenida. A veces, incluso, la zona ajardinada llega a desaparecer por el alto precio que alcanza el suelo en zona tan cotizada.

Residir en esta gran avenida de la Castellana y Recoletos era en esta segunda mitad del siglo XIX un modo de vida que sig-





nificaba la ostentación de un status social alto dándose a conocer cada personaje a través de la construcción de sus palacios, los cuales a menudo, una vez terminados tenían que ser vendidos a causa de la quiebra a la que llegaban sus propietarios por el alto coste de la edificación.

Estos palacios tanto al exterior como en el interior dan muestra del poderío económico y la vida social del siglo XIX, con la habitual organización, en sus grandes salones, de fiestas características de la aristocracia del momento.

A fines del siglo XIX, este tipo de vida cambió, construyéndose grandes hoteles como el Ritz, convertidos entonces en centros de reunión. Esta zona adquiere un carácter incluso político, ya que muchas de las familias aristocráticas representaban instituciones y embajadas ubicadas en la residencia habitual de sus propietarios.

Ya en el siglo XX, hacia el año 1970 algunos de estos palacios fueron derribados para construir en su lugar edificios de varios pisos dedicados bien a vivienda bien a oficinas, e incluso los que quedaban se vendieron o alquilaron a instituciones públicas. Hoy sólo quedan en pie ocho palacetes. El Paseo de Recoletos conserva quizá mejor el aspecto primitivo ya que la Castellana se ha convertido en el centro financiero, mercantil y de servicios de Madrid lo que provoca una retirada de los vecinos a otras zonas, una gran congestión de infraestructura y un deterioro del ambiente junto a una desertización de la actividad en horas no laborables.

Por tanto, como ya hemos mencionado, lo que se pretende con este trabajo, es recuperar aunque solo sea gráficamente algunos de los edificios desaparecidos que formaron parte en el siglo pasado de la configuración de esta zona tan importante de Madrid, con una vida propia, que significaba un auge en la actividad económica de ciertas clases sociales privilegiadas, en un Madrid que necesitaba grandes transformaciones.

Es un hecho palpable y de sobra conocido, que unos elementos arquitectónicos tan característicos de la sociedad de una

época, han desaparecido. Son estos, los palacios u hoteles del siglo XIX construidos en la época del Marqués de Salamanca, que surgieron en el eje Recoletos-Castellana debido a una atracción de banqueros y de la burguesía hacia el entorno creado por el aristocrático palacio de Salamanca, que sirvió de modelo a una sociedad que se aglutinaba en otro sector urbano de Madrid característico de la época isabelina.

Quedan aún hoy día ejemplos muy significativos de esta arquitectura, como el propio palacio del Marqués de Salamanca, transformado en el Banco Hipotecario de España, el Palacio de Linares en proceso de restauración y algunos más. Sin embargo han desaparecido otros edificios como la Casa de la Moneda, conocido por «Los Jareños», obra de los arquitectos Nicolás Mendíbil y Francisco Jareño y que era símbolo del capitalismo de la época. Poseía un digno tratamiento arquitectónico aunque con un marcado carácter industrial, debido a las cuatro chimeneas correspondientes a las máquinas de vapor utilizadas para la acuñación de moneda. Esta desaparición fue inevitable a pesar de la defensa que a su favor se hizo en su momento.

Pero no sólo han desaparecido estos hitos arquitectónicos sino una serie de palacetes u hoteles, como se les denominaba, con lo que ha cambiado el aspecto urbano de la Castellana. También con ellos desaparecieron ejemplo de tendencias arquitectónicas concretas: unas veces de influjo italiano, otras con influencia francesa, o del pintoresquismo, hasta el eclecticismo del Palacio de Anglada. Este último no sólo tenía una entidad cualitativa sino también cuantitativa, puesto que estaba rodeado de cocheras y cuadras, así como de un importante cerramiento con sus monumentales puertas del jardín, que constituían un armónico conjunto.

El interés del trabajo realizado se centra en recuperar una arquitectura de estudio literario o histórico, aunque la recuperación propuesta es gráfica, o sea, dibujando los diferentes tipos de palacios de una manera analítica, es decir, bajo el punto de vista del análisis de formas arquitectónicas, dotán-





dolos para ello de sus variables formales de figura, textura y color.

En este trabajo no se contemplan los análisis de tipo estructural, constructivo, funcional, etc., sino únicamente el formal; lenguaje que se convierte en un instrumento de conocimiento de la arquitectura, necesario para abordar una perspectiva amplia de la misma que, aunque no sea muy detallado ni específico, implica un saber y consiguiente valoración del patrimonio edilicio y de la ciudad, que resulta imprescindible para todos los ciudadanos, pues de la valoración se sigue la conducta correcta ante los objetos que se contemplan, que en este caso son la ciudad y los edificios.

Por todo lo cual hemos abordado el análisis más idóneo de los edificios de la Castellana ya derribados, y de los que han quedado documentación suficiente para ser capaz de explicar gráficamente los estudios de huecos, los análisis parietales, y los volumétricos. Mediante ello se ha obtenido no sólo una información intrínseca a la forma arquitectónica, sino la semejanza o no que pueda existir entre los diferentes palacetes estudiados.

En primer lugar se llevó a cabo el catálogo de los edificios de los que se ha podido obtener documentación, seguido de ficha de sus datos más genuinos y las representaciones gráficas.

A continuación, y después del estudio sistemático de todo el material obtenido, se procedió a establecer los diferentes análisis formales a realizar sobre los distintos edificios, empezando a elaborar los dibujos correspondientes.

Del estudio global de las «láminas» realizadas, se puede obtener una visión sintética de los aspectos formales más importantes de la arquitectura analizada y establecer una serie de vinculaciones y rasgos formales comunes entre los hoteles estudia-

dos, lo que nos proporcionará una visión mucho más completa de esta arquitectura desaparecida.

Dentro de este camino marcado en la investigación, no se nos escapa que existe un aliciente paralelo: la obtención de una serie de representaciones fidedignas sobre una arquitectura que ya no existe que podría contribuir a dar una visión real a aquellos que estuviesen interesados en su conocimiento.

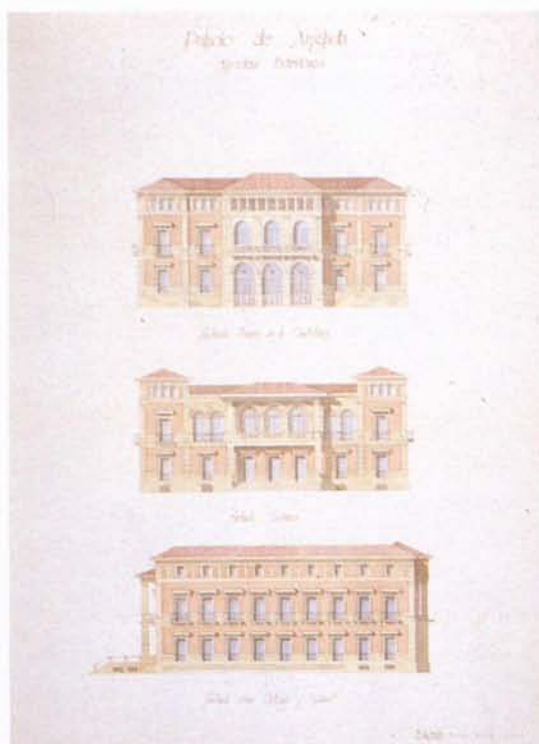
En esta primera fase se han incluido en el estudio de siguientes Palacios: de Anglada (Paseo de la Castellana, c/ Marqués de Villamagna, c/ Serrano y c/ Ortega y Gasset). De D. José Campo (entre las calles Villanueva, Cid y Recoletos). De Indo (entre las calles Jener y Cisne). De Portugalete (c/ de Alcalá), del Duque de Uceda (Plaza de Colón, entre Recoletos y Génova).

El conjunto de los edificios analizados representa un «corpus» lo suficientemente representativo como para que las conclusiones analítico-formales a las que se ha llegado puedan presentarse como las fundamentales de la arquitectura estudiada.

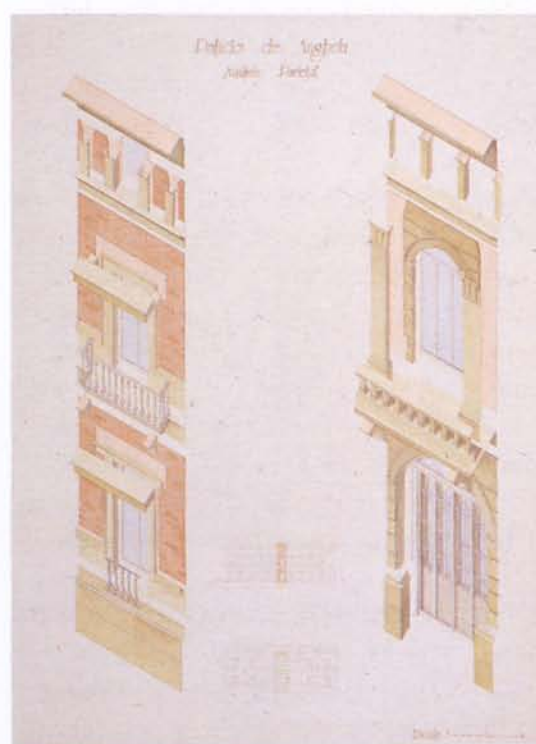
En la documentación gráfica presentada se puede observar de manera muy clara el cumplimiento de uno de los objetivos principales de la investigación que era obtener un enfoque gráfico de gran calidad, que además de recoger con fidelidad la realidad de los edificios estudiados, supusiera un apunte novedoso sobre las fotografías u otras representaciones que ya se conocían. Esto queda, creemos, perfectamente evidente en los dibujos presentados, pues aparte de los aspectos analíticos comentados, contenidos en cada uno de ellos, supone una recreación personal y por tanto implican un componente interpretativo muy fuerte que hace de su contemplación un acto en sí ya sugestivo.







Manuel Quintín Mula Muñoz: *Palacio de Anglada. Alzados exteriores (1991).*

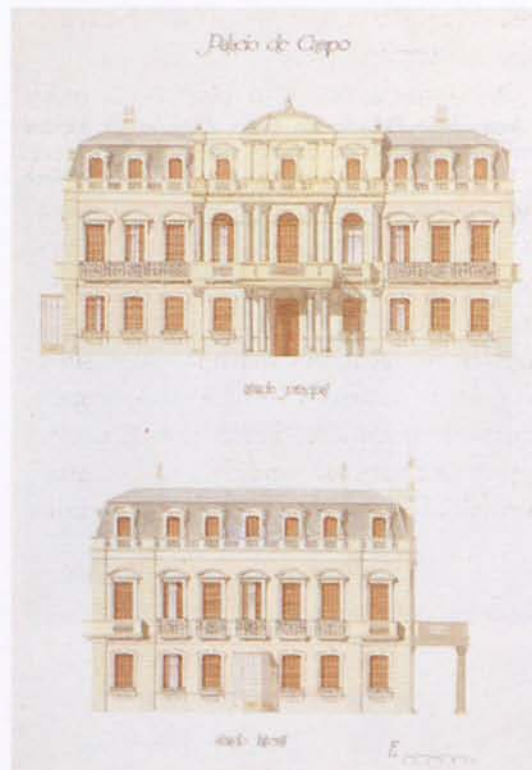


Manuel Quintín Mula Muñoz: *Palacio de Anglada. Análisis parietal de huecos (1991).*

Manuel Quintín Mula Muñoz: *Palacio de Anglada. Análisis volumétrico (1991).*



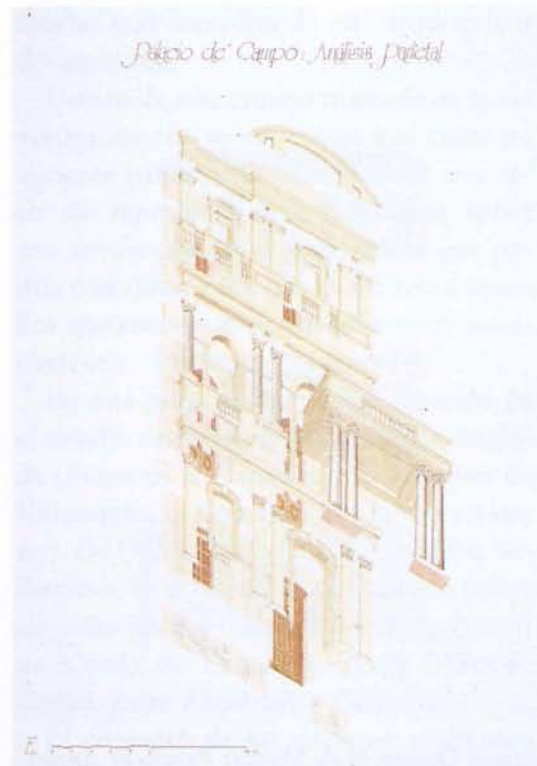
Laura Rodríguez Jareño: *Palacio de don José Campo. Alzados (1991).*







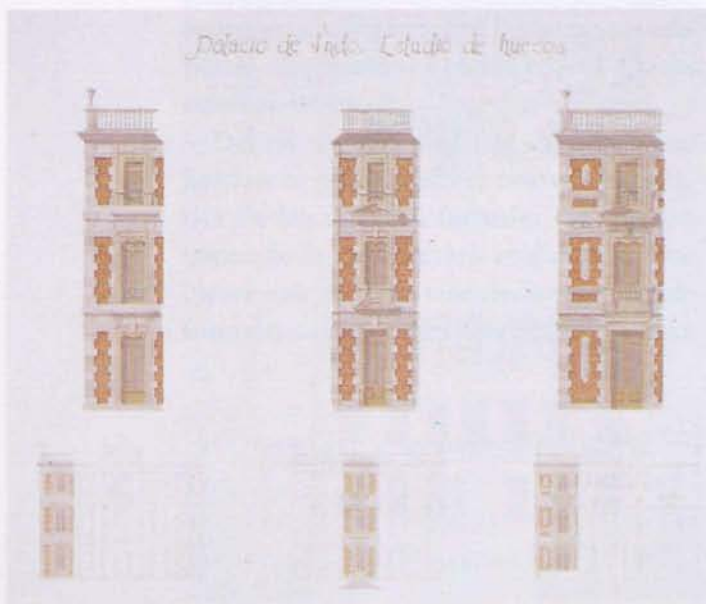
Pablo Mosquera Arancibia: *Palacio de Indo. Análisis parietal* (1991).



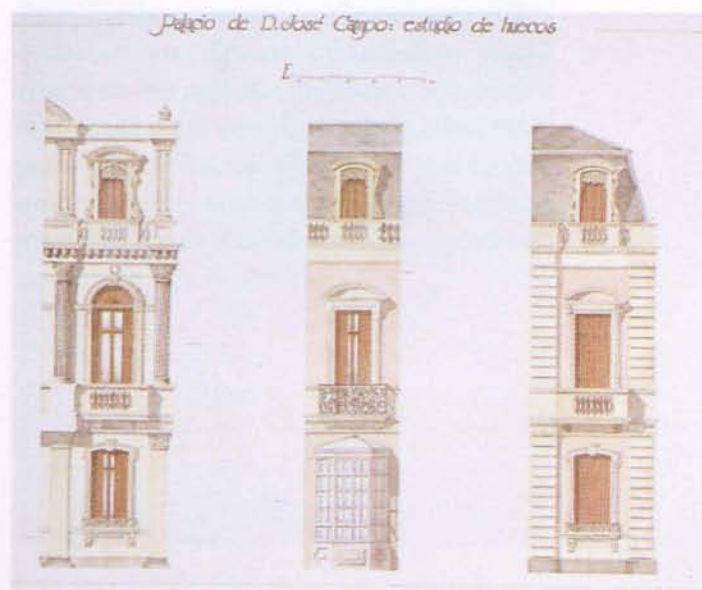
Fernando Amador Fernández: *Palacio de don José Campo. Análisis parietal* (1991).



Pablo Mosquera Arancibia: *Palacio de Indo. Estudio de huecos* (1991).



Laura Rodríguez Jareño: *Palacio de don José Campo. Estudio de huecos* (1991).





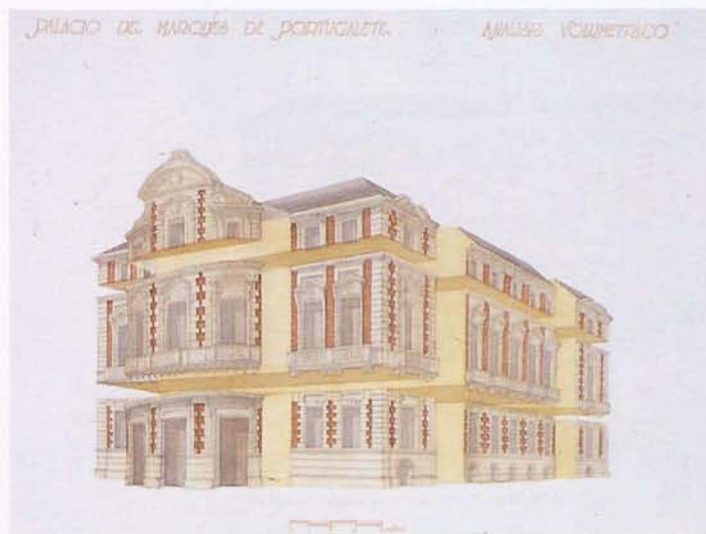


Fernando Amador Fernández: *Palacio del Duque de Uzeda. Axonometría seccionada para estudio de huecos* (1991).

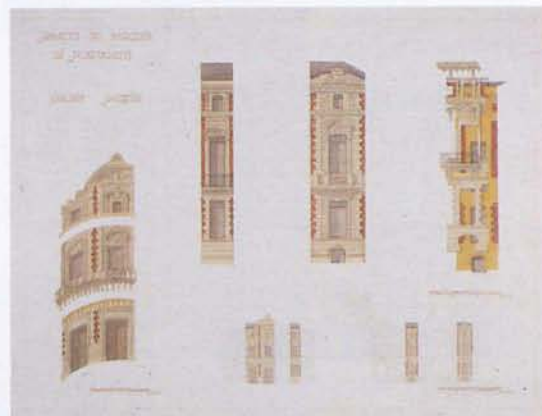


Laura Rodríguez Jareño: *Palacio del Duque de Uzeda. Análisis paretal* (1991).

Francisca López Gil: *Palacio del Marqués de Portugalete. Análisis volumétrico* (1991).



Francisca López Gil: *Palacio del Marqués de Portugalete. Análisis paretal* (1991).





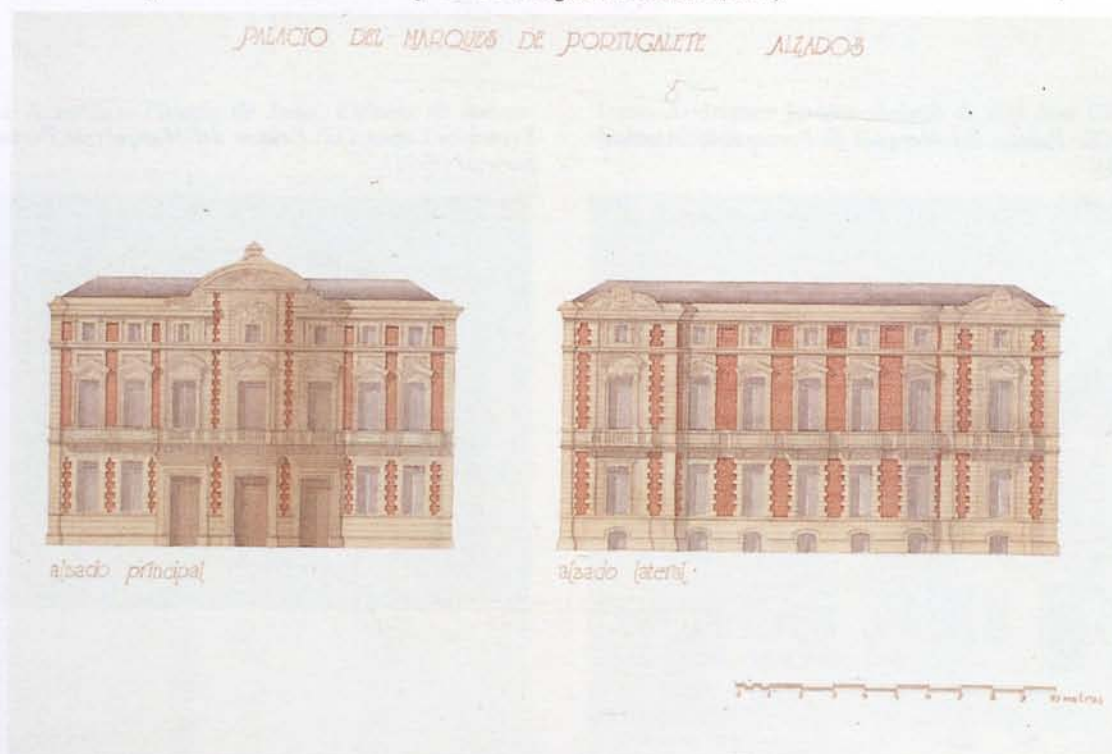


MADRID...598...Palacio del Sr. Marqués de Portugalete. J. Laurent Madrid

J. Laurent: *Palacio del señor Marqués de Portugalete.*



Francisca López Gil: *Palacio del Marqués de Portugalete. Alzados (1991).*

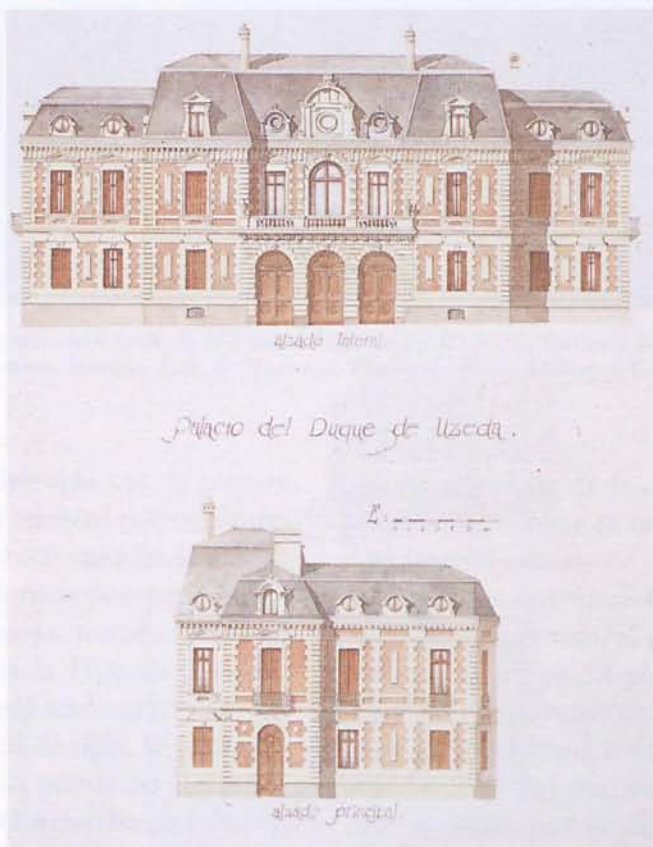






J. Laurent: *Palacio del señor Duque de Uzeda.*

Fernando Amador Fernández: *Palacio del Duque de Uzeda. Alzados (1991).*

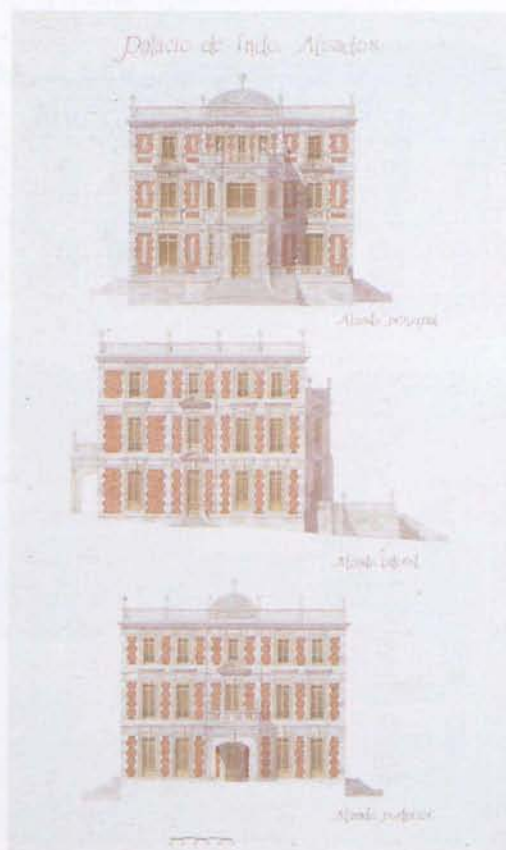






J. Laurent: *Palacio de Indo en la Castellana*.

Pablo Mosquera Arancibia: *Palacio de Indo*. Alzados (1991).





# ULPIANO CHECA: PINTOR DE COLMENAR DE OREJA

ROSALÍA DOMÍNGUEZ DÍEZ



Martínez Sánchez: *Retrato del Conde de la Unión, Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Raimundo de Madrazo, B. Soriano Murillo, Luis de Madrazo, Carlos de Haes, Molony y Castellano.*

**A** lo largo del siglo XIX, la pintura española atravesó por diferentes etapas y tocó variados temas, de tal manera que las formas de expresión pictórica sufrieron unas transformaciones trascendentales para la Historia del Arte que iban desde el más academicista neoclasicismo de principios de siglo, la vehemencia, el idealismo y la poesía del Romanticismo, la verdad del naturalismo y la sinceridad del Realismo, hace alcanzar, ya en

las postrimetrías de la centuria, la disolución de las formas en la luz, característico del Impresionismo.

Los temas fueron también muy diversos: el cuadro de género, el paisaje, el costumbrismo, el retrato, la pintura de ambiente orientalista, aunque sin duda fue la gran pintura de Historia la auténtica reina dentro del Arte hispano, sobre todo a mediados de siglo, potenciada y propiciada de forma contundente por las Exposiciones







Ulpiano Checa: *Los últimos días de Pompeya* (detalle).

Nacionales de Bellas Artes, que la convirtieron prácticamente en la pintura «oficial».

En este panorama pictórico español del siglo XIX —dejando a un lado la obra de Goya que no admite parangón— surgieron una serie de artistas extraordinarios que marcaron auténticos hitos dentro del Arte Hispánico. Sería muy prolijo enumerarlos a todos. Bástenos citar sólo algunos nombres para darnos cuenta de la calidad de estos pintores que abarcaron todos los géneros y abrieron camino a las nuevas formas de expresión pictórica: Leonardo Alenza, maestro del costumbrismo romántico; Jenaro Pérez Villaamil, que dio al paisaje, en el romanticismo, una nueva dimensión; Federico de Madrazo, gran señor del retrato, elegante y refinado; Mariano Fortuny, insigne cultivador del «tableautín» de casacones, al que elevó a la categoría de obra maestra por su virtuosismo y su técnica preciosista, además de ser uno de los pioneros en cultivar la pintura de ambiente orientalista en España, abriendo nuevos cauces pictóricos con su técnica abocetada y cromatismo vibrante en una captación del movimiento realmente impresionante.

En la extensa nómina de pintores que cultivaron la pintura de Historia, destaca-

ron artistas tan importantes como Casado del Alisal, Antonio Gisbert, Vicente Palmaroli, Moreno Carbonero, Antonio Muñoz Degrain, Francisco Pradilla —uno de los más extraordinarios maestros en este género—, Martínez Cubells y, sobre todo, Eduardo Rosales, que imprimió un nuevo rumbo a la pintura de Historia.

El paisaje realista cobró un impulso decisivo gracias a los pinceles de Carlos de Haes, Martín Rico y Martí Alsina. Y muchos más nombres pueden agregarse a la larga lista de pintores que dejaron una brillante impronta en el Arte español del siglo XIX: Jiménez Aranda, Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo, Raimundo de Madrazo, Manuel García «Hispaletto», Joaquín Sorolla, Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos e Ignacio Zuloaga, encabezan la extensa nómina de artistas españoles importantes dentro de la que merece un lugar destacado Ulpiano Checa.

Ulpiano Fernández Checa, que así era su verdadero nombre, nacido en el pueblo de Colmenar de Oreja, es uno de estos grandes pintores que cultivaron todos los géneros que fueron en el siglo XIX: pintura de Historia, paisaje, retrato, costumbrismo, temas orientales... todos fueron objeto de su atención, aunque lo que más destacó en el ámbito de su obra, fue la representación de caballos a galope tendido, donde consiguió un movimiento y un dinamismo difícilmente superable en la pintura española de su época.

Pero Ulpiano Checa es hoy un pintor casi desconocido para el gran público, a pesar de su extraordinaria calidad. Y ha permanecido prácticamente en el olvido, mencionado muy de pasada en los manuales o tratados de la Historia del Arte español, debido quizá a la falta de un estudio profundo de su obra, ya que al vivir la mayor parte de su vida en Francia y pasar largas temporadas en Argentina, la patria de su esposa, gran parte de su producción pictórica se encuentra fuera de nuestras fronteras.

Pero el amor que siempre sintió por el pueblo que lo vio nacer, al que visitaba con cierta regularidad, lo mantuvo unido a Es-





## ULPIANO CHECA: PINTOR DE COLMENAR DE OREJA

paña y jamás olvidó sus raíces, hasta el punto de que quiso descansar para siempre en Colmenar de Oreja donde, como un monumento a su memoria, se levanta el Museo que lleva su nombre y alberga una parte importante de su obra.

Dar a conocer dicha obra y potenciar así el conocimiento de su pintura, es el principal objetivo de este trabajo, que pretende situar en su justo lugar, dentro de la pintura española del siglo XIX, la figura de un artista de la categoría excepcional de Ulpiano Checa.

### APUNTES BIOGRAFICOS

El día 3 de abril de 1861, en el n.º 5 de la calle de la Damas, en Colmenar de Oreja, pueblo cercano a Madrid, vino al mundo Ulpiano Fernández Checa, a quién se conoció en el mundo del Arte como Ulpiano Checa, uno de los pintores más notables dentro de la pintura del siglo XIX en España.

Ulpiano creció siendo un niño despierto, inquieto y siempre ávido de aprender. Su primera educación transcurrió en la escuela que regentaba don Carlos Pulido Casero, buen maestro que supo ver las incipientes dotes artísticas del chico, cuya pasión por dibujar le llevaba a descuidar con demasiada frecuencia sus clases de escritura. Incluso sus horas de recreo las empleaba en reproducir en el papel todo aquello que llamaba su atención.

También le gustaba moldear trocitos de arcilla que podía encontrar cerca de los hornos donde se cocían las famosas y enormes tinajas de Colmenar de Oreja. La arcilla, entre sus manos infantiles, adquiría rudimentarias formas de animales, pájaros y pequeños objetos. Esculturillas efímeras que empezaban a mostrar, lo mismo que sus dibujos, una habilidad especial y un arte incipiente que asombraban a su familia y a cuantos tenían ocasión de contemplarlos.

Los padres de Ulpiano, conscientes de las dotes artísticas de su hijo, consideraron la conveniencia de encauzarla de forma más



*Retrato de Ulpiano Checa.*

adecuada. Pero sus modestos medios no les permitía sufragar los estudios y la estancia de su hijo en la capital.

Sin embargo, la oportunidad se le presentó a Ulpiano gracias a don José Ballester García, casado con una dama de Colmenar, que visitaba con asiduidad el pueblo.

El señor Ballester, propietario del «Café de la Concepción», en la Corredera Baja de Madrid, conocía los dibujos de Ulpiano a los que concedía un gran mérito. Amigo del pintor Luis Taberner, artista muy solicitado por entonces en Madrid como decorador de palacetes y mansiones nobiliarias, cliente asíduo de su establecimiento, le mostró los dibujos del chico de Colmenar. Impresionado favorablemente, pidió que llevaran a Ulpiano a su casa y le hizo dibujar en su presencia. Después de conversar con él y ver sus dibujos, Taberner aconsejó al señor Ballester que el muchacho debía seguir unos estudios específicos porque veía en él madera de gran artista.

Y así, don José Ballester se trajo a Ulpiano a Madrid para comenzar su formación pictórica, corriendo con sus gastos de mantenimiento y aprendizaje. Y en su casa de la Corredera Baja n.º 21 vivió el mucha-







Manuel Domínguez Sánchez: *Virgen del Carmen, rodeada de Santos (boceto)*.

cho con la familia de su protector —su esposa y seis hijos— como un miembro más de la misma.

Sólo tenía 13 años cuando se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios y al cumplir los 16, en el curso 1876-77, ingresó en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, permaneciendo en ella hasta 1883.

Durante estos años, Ulpiano fue un alumno muy aventajado, consiguiendo las máximas calificaciones en cada curso.

Una de sus asignaturas predilectas era la de «Perspectiva», que impartía el pintor Pablo Gonzalvo. Por su interés y aprovechamiento, consiguió la ayudantía de esta clase, aún sin tener la edad reglamentaria, y posteriormente el título de Ayudante Honorario.

Fueron también sus maestros en diversas disciplinas Federico de Madrazo, Alejandro Ferrant y Manuel Domínguez a quien, como alumno aventajado ayudó a pintar en San Francisco el Grande y los techos del Palacio de Linares, en la madrileña Plaza de la Cibeles, ambos encargos hechos a su maestro.

Durante estos años de aprendizaje en la Escuela de Pintura, Checa concurría a cuantos eventos artísticos tenían lugar en Madrid, para conseguir algún dinero y, de paso, darse a conocer poco a poco.

En 1880 la Academia de Bellas Artes le concedió un premio en metálico de 500 ptas., que significó algo muy importante para él. Al año siguiente concurre al certamen público organizado por «La Ilustración Española y Americana» con motivo del II Centenario de la muerte de Calderón de la Barca, cuyo premio estaba dotado con 1.500 ptas.

Pero a Ulpiano Checa se le quedaba pequeño el horizonte pictórico español. Necesitaba ampliar sus conocimientos y seguir estudiando. Y la ocasión se le presentó cuando en 1884 se convocaron las oposiciones para conseguir una plaza de pensionado de número en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Alcanzar una plaza de pensionado suponía, para cualquier joven artista, pintor, escultor o músico, la ocasión de viajar, de conocer el arte que se hacía en otros países, de estudiar y perfeccionarse fuera de España, con el respaldo del Estado, durante cuatro años. Podía significar también la apertura de unas puertas que le llevarían a la fama y la riqueza y el espaldarazo que lo convertiría en un artista consagrado.

El Tribunal, compuesto por artistas de renombre, estaba presidido por Carlos Luis de Ribera, y actuaban como Vocales entre otros, Casado del Alisal, Federico de Madrazo, Carlos de Haes y Pablo Gonzalvo.

Las votaciones se celebraron el 21 de abril de 1884 y dieron el triunfo a Ulpiano Fernández Checa, seguido de Francisco Maura Montaner.

Ambos tomaron posesión de sus plazas, en Roma, el mes de junio siguiente.

El joven pintor de Colmenar de Oreja es muy consciente del privilegio que suponía haber conseguido llegar a la Academia Española de Bellas Artes en Roma y se propuso trabajar sin descanso. Quería aprovechar cada minuto de su estancia en Italia para seguir aprendiendo, para perfeccio-







Ulpiano Checa: *La invasión de los bárbaros* (boceto).

narse, para cultivar su espíritu sensible, aunque poseía un «temperamento de fuego», como decían cuantos le conocieron.

Al finalizar su tercer año en Roma, Checa envió a España un boceto de metro y medio aproximadamente, que versaba sobre un tema histórico. Este trabajo sería la base para el cuadro que debería realizar en el cuarto y último año como pensionado, del que podría hacer, además, cuantos estudios preliminares considerase oportuno.

Ulpiano Checa eligió para esta composición, que supondría su gran triunfo como pintor, el episodio de la «Invasión de los Bárbaros».

Una de las cuestiones que más obsesionaba a Checa cuando pintaba era el movimiento, el dinamismo de los caballos a galope tendido, tema que repetiría incansablemente a lo largo de su vida pictórica. Otra de sus obsesiones fue siempre la perspectiva, en la que llegó a ser un auténtico maestro y sobre la que, andando el tiempo, escribiría un magnífico tratado.

Cuando comenzó a realizar los bocetos de su «Invasión de los Bárbaros», necesitaba tener los elementos de juicio suficientes para poder plasmar con sus pinceles el trepidante galope de los corceles. Para ello, le gustaba tomar apuntes del natural de los

caballos en sus galopadas. Y se puso de acuerdo con el Coronel de un Regimiento de Caballería, de Roma, quien invitó al joven pintor para que acudiera a una explanada donde se llevaban a cabo ejercicios militares.

Al término de estos ejercicios, el Coronel daba orden de avanzar a galope tendido a su Regimiento, y Checa pudo así reflejar en sus apuntes, muy numerosos, el movimiento vertiginoso de los corceles, auténticos protagonistas del gran cuadro con el que soñaba la gloria y que constituyó el trabajo de su último año como pensionado en Roma.

Checa tenía plena confianza en esta obra y la destinó para que concurriera a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año 1887.

La Exposición se anunció en Roma en los periódicos, y aunque no se cursaron invitaciones oficiales para que pudieran contemplarse los cuadros que acudirían a la misma, la afluencia de visitantes fue muy numerosa, destacando la presencia del Rey de Italia que se presentó inesperadamente. El cuadro de Checa le impresionó vivamente y solicitó una fotografía de la obra, que elogió de forma expresiva.

Ulpiano Checa, por «La invasión de los





Bárbaros», obtuvo una Medalla de Primera Clase en esta Exposición Nacional de 1887 celebrada en Madrid.

A decir verdad «La Invasión de los Bárbaros» causó un verdadero impacto tanto en el público como en la crítica. Fue una verdadera avalancha de visitantes la que se detenía ante la vigorosa creación del pintor de Colmenar. Su obra no dejaba indiferente a nadie y aunque algunos críticos, muy academicistas, trataron con dureza la composición aduciendo que era solamente un magnífico boceto, lo cierto es que el éxito fue inmenso, catapultando a la fama al hasta entonces desconocido autor.

El cuadro premiado fue adquirido por el Estado español al propio Ulpiano Checa en 8.000 ptas., y fue destinado al Museo Nacional de Pintura y Escultura.

Al año siguiente —1888— Checa concurre a la Exposición Universal de Viena donde se repitió el éxito de la «Invasión de los Bárbaros», consiguiendo una Medalla de Segunda Clase. Quedaba así consagrado como un gran pintor de composiciones históricas.

El horizonte pictórico de Roma se le había quedado estrecho y Checa puso sus ojos en París, la capital del arte más avanzado de su época. Y allí marchó para ampliar su horizonte artístico. Quería presentar su obra en el Salón Parisino, concretamente su «Rapto de Proserpina» con el que obtuvo un resonante éxito en ese año de 1888.

Su instalación en París y ciertas desave-



Luis Madrazo: *Retrato de Vicente Palmaroli.*

nencias con el pintor Emilio Sala, compañero suyo en Roma, crearon alrededor de Checa un clima bastante hostil de envidias y rencillas, hasta el punto de que el Ministerio de Estado Español, intentó quitarle la pensión de que disfrutaba.

Checa acudió entonces a Vicente Palmaroli, director de la Academia en Roma, gran amigo suyo que siempre le apoyó, de forma que su permanencia en París estuvo ya garantizada.

París fue entonces su único horizonte y allí se instaló definitivamente. Alejado ya de las envidias y rencillas que habían enturbiado la última parte de su estancia en Roma, la capital francesa sería su segunda patria desde entonces y el pintor español se integró perfectamente en la vida artística parisina, de enorme proyección universal.

En 1889, ya famoso, se le nombró miembro del Jurado de la Sección Española de la Exposición Universal de París, y un año después, el 28 de junio de 1890, contrajo matrimonio en la capital francesa con una bella mujer, de origen argentino, Matilde Chayé Courtez.

De este matrimonio, que fue siempre



Ulpiano Checa: *La invasión de los bárbaros.*







Ulpiano Checa: *Los últimos días de Pompeya*.

muy feliz, nacieron cuatro hijos: Pedro, Luis, Carmen y Felipe.

A partir de su definitiva instalación en París, donde residiría hasta el final de su vida, Ulpiano Checa pintó incansablemente, alcanzando con su pintura fama internacional.

Su fama iba en aumento y los honores y reconocimientos a su arte no tardaron en llegar. En 1891 el Gobierno español le nombró Caballero de la Orden de Carlos III y en 1894 Francia le otorgó el nombramiento de Caballero de la Legión de Honor.

Hombre de gran sensibilidad y siempre ávido de aprender, viajaba casi constantemente por diversos países de Europa: Holanda, Bélgica, Inglaterra y sobre todo, por Italia, país por el que sentía una especial inclinación.

El nuevo siglo se inauguraba para el pintor de Colmenar con dos grandes éxitos: el primero de ellos, la publicación en París, de su interesantísimo «Tratado de Perspectiva», que significó la materialización de un deseo largamente sentido. Los problemas de perspectiva siempre le habían apasionado —no hay que olvidar su preferencia por

las composiciones oblicuas— y ese interés lo había sentido desde sus años mozos, cuando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue nombrado Profesor Ayudante en esa asignatura.

El segundo y resonante éxito lo obtuvo con su magnífica composición «Los últimos días de Pompeya» que mereció la Medalla de Primera Clase en la Exposición de Amigos del Arte, de Dijón.

Checa solía viajar con frecuencia a España para pintar sus paisajes y sus tipos populares, que le apasionaban. Uno de sus viajes obligados para él era la visita casi anual, durante el otoño, a su pueblo natal al que siempre se sintió extraordinariamente vinculado.

El artista, ya rico y famoso, se sentía feliz entre las gentes sencillas de Colmenar de Oreja, disfrutando de largos y tranquilos paseos, visitando los hornos de las grandes tinajas, charlando en amigable tertulia en la barbería del pueblo, en la que se discutía de liebres y de galgos y en las que narraba sus experiencias por el mundo. Y para su pueblo, Checa realizó los tres grandes murales que decoran la iglesia parroquial de Colmenar: la Anunciación, la Pre-







Ulpiano Checa: *Venecia*.

sentación de la Virgen en el Templo y el monumental San Cristóbal.

Pero París seguía estando en el centro de su vida, tanto pictórica como familiarmente. En los meses de verano, la familia se trasladaba a la finca que el pintor había adquirido en Bagneres de Bigorre, en la región pirenaica, donde continuaba pintando incansablemente.

A comienzos del siglo, en 1902, concurre con varias obras a una gran exposición de pintores españoles en Madrid, en la que también estuvieron presentes obras de Madrazo, y en ese mismo año viajó a la República Argentina, donde realizó diversos retratos a personalidades destacadas del país.

Italia seguía siendo una constante en su pintura. Tanto los temas clásicos como sus paisajes y sus gentes le atraían de una forma especial. En 1905 inició un nuevo periplo por tierras italianas pintando en Ghioggia, Padua y Venecia. Enamorado de sus canales, callejuelas y palacios, Checa plasmó con sus pinceles la mágica belleza de esta ciudad única en numerosas composiciones: la Plaza de San Marcos, la Piazzetta, Santa María de la Salute, la noche veneciana, las inigualables puestas de sol en el Gran Canal...

Al año siguiente —1906— volvió, junto con su esposa, a la Argentina. Agasajado y mimado por los estamentos más selectos de la sociedad de aquel país que se disputaban el privilegio de ser retratados por el pintor

español, su estancia se prolongó durante varios meses al tener que cumplir numerosos compromisos pictóricos, entre ellos el retrato del General Mitre, Presidente de la República.

Años más tarde —1910 y 1913— viajó a Argelia, donde visitó Biskra y Sidi Okba. La luz esplendorosa, los colores radiantes, el exotismo de aquellos parajes, deslumbraron a Checa marcando fuertemente su pintura: las manchas ágiles, jugosas y espontáneas y un rico cromatismo se enseñorearon arrolladores en unas composiciones muy bellas de ambiente orientalista que realizó en el país africano.

Pero la salud del pintor se había ido resintiéndose de forma gradual. Desde 1910 padecía una uremia que se agravó de forma alarmante. En su segundo viaje a Argelia su enfermedad le produjo serios trastornos. De regreso a Francia y tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, la familia Checa se trasladó a su finca de Bagneres de Bigorre en busca de la tranquilidad que precisaba el pintor.

A finales de 1915, al agravarse su dolencia, marchó a Dax, en las Landas francesas, en busca de un clima más benigno. Pero todo fue inútil y el día 6 de enero de 1916 moría cuando contaba 55 años de edad.

Su último deseo fue ser enterrado en su pueblo natal de Colmenar de Oreja. El traslado del cadáver hasta su último destino fue accidentado y penoso por la situación de guerra en territorio francés, agravado por un descarrilamiento del tren en el que viajaba y que pudo ser trágico para su familia, que lo acompañaba.

Pocos días después, los restos mortales del pintor pudieron por fin ser inhumados en el Cementerio Parroquial de Colmenar de Oreja, no sin antes haber recibido el homenaje emocionado de todo el vecindario que desfiló ante la capilla ardiente colocada en el Ayuntamiento.

Años más tarde, sus hijos Carmen y Felipe donaron varias pinturas y esculturas a Colmenar de Oreja, lo que dio origen al Museo que lleva el nombre de «Ulpiano Checa», como homenaje permanente a su memoria.





## ULPIANO CHECA: PINTOR DE COLMENAR DE OREJA

### ULPIANO CHECA: SU SIGNIFICACIÓN EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Vamos ahora a realizar un breve análisis de los distintos géneros pictóricos que Ulpiano Checa abarcó a lo largo de su vida, dentro del panorama pictórico español del siglo XIX, comenzando por la pintura de Historia, quizá la faceta más conocida en el ámbito de su obra.

#### *Pintura de historia*

A partir de 1856, fecha del inicio de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, la pintura de Historia fue sistemáticamente premiada por los jurados, incentivando así la proliferación de este género pictórico con su secuela de galardones y prebendas de tipo oficial, cuyo único cliente era el propio Estado, ya que el gran tamaño de estos lienzos los hacía inviables para su adquisición por una clientela particular que se decantaba hacia la pintura de temas más burgueses y menor tamaño: el retrato, el paisaje o los temas costumbristas.

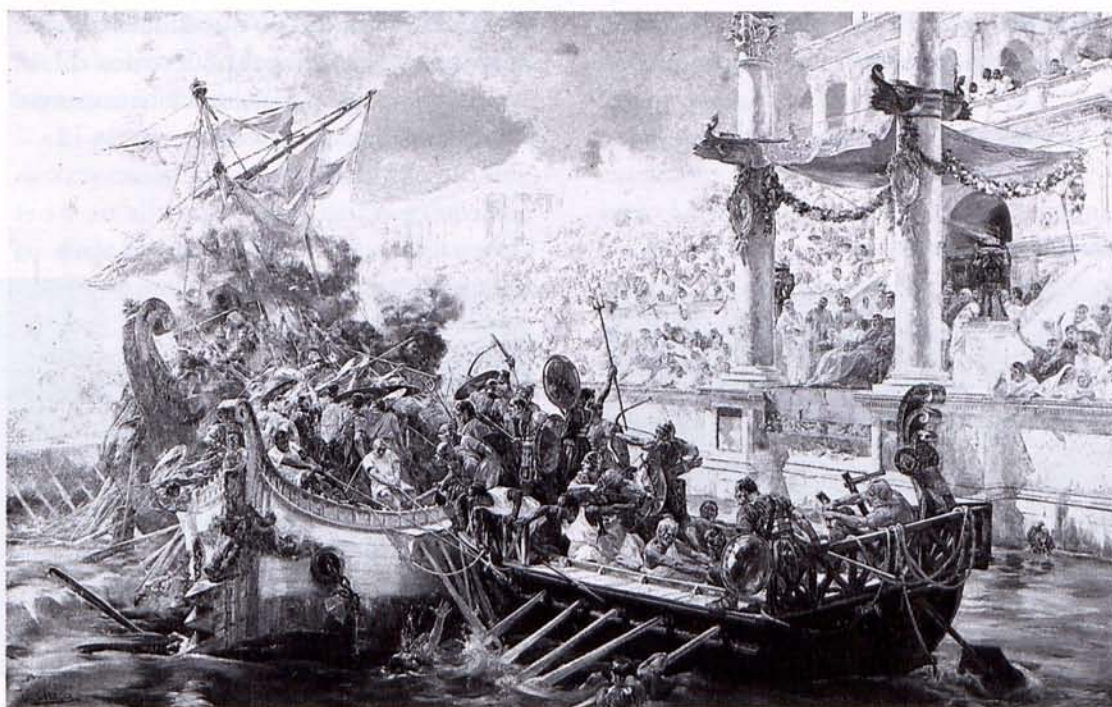
Es un hecho a resaltar que la mayoría de

los jóvenes pintores que deseaban abrirse paso en el siempre difícil mundo del Arte, hacían sus cuadros «ex profeso» para conseguir los galardones oficiales o conseguir una beca que les permitiera estudiar en Roma pensionados por el Estado.

En muchos de estos artistas, la pintura de Historia fue lo menor de su producción, derivándose posteriormente hacia otros géneros aunque, como en el caso de Ulpiano Checa, éste sea más conocido por este tipo de pintura, aunque también cultivó con éxito: el retrato, el costumbrismo, el paisaje, los temas de ambiente orientalista e incluso la escultura.

Ulpiano Checa pertenece al grupo de pintores de Historia donde se integraron artistas tan magistrales como Francisco Pradilla que con su obra «Doña Juana la Loca», obtuvo la única Medalla de Honor que se concedió en todo el siglo XIX en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Antonio Muñoz Degraín, con sus «Aman-tes de Teruel», Moreno Carbonero y su «Príncipe de Viana», Emilio Sala, Nin y Tudó, Martín Cubells y Casto Plasencia, entre otros, formando parte de esta generación de pintores que alcanzaron gloria y

Ulpiano Checa: *Naumaquia*.





## ULPIANO CHECA: PINTOR DE COLMENAR DE OREJA

celebridad, aunque este género pictórico, a partir de 1890, iba a ir decayendo en beneficio de una pintura realista de tema social.

Ulpiano Checa consiguió una Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1887 con su obra, desgraciadamente desaparecida, «La invasión de los bárbaros», que alcanzó asimismo una Segunda Medalla en la Exposición Internacional de Viena el siguiente año 1888.

El impacto del cuadro tanto en la crítica como en el público fue espectacular, sobre todo por su originalidad frente a otras pinturas de este género. En contraposición con las actitudes grandilocuentes, el estatismo o la serenidad de los personajes de muchos de estos lienzos, en el cuadro de Ulpiano Checa lo que predomina de una manera rotunda es el movimiento barroco, en composición oblicua de los caballos que, como un fogoso torbellino a galope tendido, son los auténticos protagonistas del mismo, de forma tal que las figuras humanas pierden fuerza expresiva frente a aquellos.

Otro ejemplo de su forma peculiar de representar caballos al galope lo tenemos en el «caballo del pánico», como bien puede denominarse al que centra la grandiosa composición «Los últimos días de Pompeya», auténtica obra maestra que se encuentra en el Museo de Colmenar de Oreja y con la que Checa consiguió Medalla de Primera Clase en la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte, de Dijón, en el año 1900.

Este caballo, que avanza hacia el espec-

tador, de frente, en un soberbio escorzo, se abalanza hacia adelante con una fuerza impresionante. El pánico que reflejan sus ojos y las dilatadas aletas de su nariz, el formidable modelado de su cabeza, recuerda mucho la de otro corcel aterrorizado que figura en el cuadro «La muerte de Sardanápalo», de Eugene Delacroix, cuya influencia en Checa es muy notable. Y es de resaltar que a lo largo de su vida, el pintor de Colmenar de Oreja siguió manteniendo en su pintura ciertas connotaciones románticas, aunque su técnica evolucionaría hasta rozar plenamente el impresionismo por su pincelada suelta y vibrante, por la riqueza cromática de su paleta y por el tratamiento de la luz, en la que llega a disolver las formas.

Otro de sus grandes logros en la pintura de Historia y que merece ser destacado, es su maestría en el movimiento de masas, la armonía de sus composiciones donde figuran una multitud de personajes.

En el Museo de Colmenar de Oreja se encuentra uno de los mejores ejemplos de esa maestría, la bellísima «Naumaquia» que representa una escena de la antigua Roma: la lucha en el circo, inundado de agua, de dos naves repletas de hombres que luchan, como los gladiadores, a muerte.

Su facilidad para crear espectaculares y grandiosas escenografías donde tiene cabida miles de personajes que Checa plasma simplemente con manchas de color diluidas en luz, es una de las características más definitorias de su pintura.



Ulpiano Checa: *El barranco de Waterloo.*



Ulpiano Checa: *Carrera de carros en el Circo.*







Ulpiano Checa: *El rapto*.

Dentro de ese Romanticismo tardío que subyace en muchas de las obras del artista de Colmenar de Oreja, destacan también los temas medievales.

«El rapto» es otra preciosa obra, de un rico cromatismo, que se guarda en su Museo y en ella repite sus clásicas galopadas, en diagonal, tan características de su pintura, lo mismo que en el apunte a plumilla de «Los Hunos» y en la «Carrera de carros en el Circo», todas ellas también en Colmenar de Oreja.

Pero la obra que mejor plasma el movimiento de los caballos, que Checa pintó incansablemente a lo largo de su vida, es «El Barranco de Waterloo».

Debió tener en gran estima este cuadro, pintado en 1895, que dedicó y donó a su pueblo natal en 1900. En esta obra, que narra un hecho histórico relativamente cer-

cano, Checa lleva casi hasta el paroxismo el arrollador movimiento de los caballos y jinetes, cayendo en vertiginoso tropel al fondo de un barranco.

Las tonalidades plumizas, agrisadas, que envuelven las figuras de animales y hombres en un frío amanecer, adquieren en este cuadro connotaciones simbólicas de la derrota, del hundimiento irremediable del poderoso imperio napoleónico.

#### *Pintura orientalista*

Otra de las facetas cultivadas por Ulpiano Checa, son los temas de ambiente orientalista, donde daba rienda suelta a la fantasía, a la sensualidad, a la ensoñación. Es preciso resaltar la enorme importancia de este género pictórico, auténtico fenómeno







Ulpiano Checa: *El galope*.



Ulpiano Checa: *Nubes*.

que comenzó en los albores del siglo XIX, llegando prácticamente hasta el primer tercio del siglo XX.

En España, la pintura orientalista tuvo una gran aceptación y fueron numerosos los artistas que cultivaron estos temas. Jenaro Pérez Villaamil, Eugenio Lucas Velázquez, Francisco Lameyer, Mariano Fortuny y José Tapiró, formaron la línea más avanzada dentro de este género.

Al igual que Lameyer, Fortuny o Tapiró, que vivieron directamente en el ambiente marroquí, Ulpiano Checa visitó también el Norte de África, concretamente Argelia, en los primeros años del siglo XX. Y lo mismo que ellos, quedó cautivado por la luz y el colorido, por las gentes y los ambientes que pudo conocer y contemplar.

Realizó dos viajes a Argelia. El primero en 1910 y el segundo en 1913, ya en los últimos años de su vida, cuando su pintura había alcanzado sus más altas cotas de madurez. Con una técnica impresionista, de auténtico predominio del sentido pictóri-

co, trasladó a sus lienzos todo el exotismo pintoresco, la luz esplendorosa y el colorido bellísimo de aquellos paisajes y sus cielos cambiantes.

En el Museo de Colmenar de Oreja se exhiben cuatro de estas obras de ambiente orientalista que por su calidad y belleza colocan a Checa en un lugar destacado dentro de la pintura de este género: «Centinela a caballo», «El galope», «Carga de la caballería mora» (titulado también «Nubes») y «Salida para la fantasía».

Cuando se contemplan estas obras de ambiente orientalista de Ulpiano Checa se percibe claramente en ellas una fuerte influencia de Delacroix, cuya pintura tendría sin duda ocasión de conocer en profundidad el pintor español durante los muchos años que residió en Francia. No es la huella de Fortuny o Eugenio Lucas la que sigue Checa en estas escenas de ambiente marroquí, sino que es Eugene Delacroix el que marca su camino, lo mismo que el de Francisco Lameyer.







Ulpiano Checa: *El anticuario*.

#### PINTURA DE GÉNERO Y COSTUMBRISTA

En el eclecticismo pictórico que caracterizó la segunda mitad del siglo XIX en España, en un intento de conciliar lo clásico con lo romántico, la pintura de género fue adquiriendo una notable importancia como consecuencia de un mayor interés por los temas populares, más del agrado de la burguesía dominante y de las clases medias, que se inclinaban por un realismo de tipo costumbrista que, sin embargo, mantenía ciertas reminiscencias románticas.

En este período tuvo un enorme auge, dentro de la pintura de género, el «Tableautín» de Casacones, con escenas de ambiente dieciochesco que puso de moda Meissonier.

En España, fue Mariano Fortuny el más insigne cultivador de este género al que imprimió su estilo preciosista —recordemos la «Vicaría»— que tuvo un gran número de seguidores, entre los que cabe destacar al sevillano José Jiménez Aranda.

Ulpiano Checa, por el contrario, no se sintió especialmente atraído por este tipo de pintura, de un gran virtuosismo y toques brillantes y fugaces, sino por el naturalismo de los pintores del siglo XVII de los Países Bajos cuando realiza su «Anticuario», obra a la que consideramos como una de sus más importantes realizaciones pictóricas.

Checa se remonta, en este retrato, al intimismo holandés del siglo XVII —sobre todo al de Godofredo Schalken, cuyo «Anciano con una vela», actualmente en el Museo del Prado— presenta una cierta similitud con el «Anticuario» de Checa, por sus efectos lumínicos de tonos rojizos y dorados que envuelven la figura del anciano, por el vigoroso modelado del rostro y de las manos que contrasta con el vaporoso tratamiento, de pinceladas sutiles, casi etéreas, de la blanca y luenga barba.

En la vertiente de un costumbrismo castizo, Ulpiano Checa ha dejado obras magníficas. Como hombre de hondas raíces ru-





rales, supo captar con entrañable veracidad no exenta de cierta poesía, las cosas populares y cotidianas, los ambientes campesinos, los paisajes campestres y sus cielos tormentosos o radiantes, o los humildes animales de carga. Y supo plasmarlo con la suave ternura que, sin desfigurar la realidad, la presentaba ennoblecida y dignificada.

El mejor ejemplo lo tenemos en esa magnífica acuarela «El Vendimiador de Colmenar», que se exhibe en el Museo de esta localidad. Hay mucha ternura en esa pequeña obrita que representa un humilde campesino al lado de dos jumentos y dos cestos, ya vacíos de uvas. Los colores son tenues, acariciados por el pincel y matizados por una suave luz que envuelve toda la composición. No existe aquí el movimiento fogoso ni la grandiosidad escénica tan característicos de Checa, sólo la serena tranquilidad de un acto cotidiano realizado por un hombre de campo que vuelve a casa cansado por la dura tarea bajo un sol radiante.

En «El carro de bueyes», «El arrastre», «La Tempestad» —éste último en el Museo Municipal de Madrid— o «La cantera» —que se exhibía en el Museo de Mulhouse hasta que desapareció tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial— los protagonistas no son los briosos corceles a galope tendido de sus pinturas de Historia, sino lentos bueyes, o caballos cansinos que arrastran, bajo un cielo de tormenta o un cielo luminoso, una pesada carga.

Escenas que Checa debió presenciar muchas veces en su pueblo natal, cuando era un muchacho, quedando en su retina para siempre. Por eso las representó yendo más lejos de la pura anécdota, al tratar de plasmar la forma de ser de la gente del pueblo, sencilla, espontánea, expresada de una forma intimista y natural.

Por otra parte, los ambientes y personajes populares de toda España fueron para él continua fuente de inspiración para muchas de sus composiciones «Camino de la Feria» —que se exhibe actualmente en el Museo de Arte y de Historia de Auxerre



Ulpiano Checa: *El vendimiador de Colmenar.*







Ulpiano Checa: *La tempestad*.



(Francia)—, «En el balcón», «Mujer española» que se encuentra en el Museo de Colmenar de Oreja, «A la feria de Sevilla», en el Museo de Amiens, «Día de mercado», «En el abrevadero», «Campesinos en la iglesia», «El herrador de caballos», «Campesinos manchegos», y tantos ejemplos más de un tema repetidamente cultivado por el pintor colmenarete.

En todas las obras de este género, la luz y el colorido vibrante, la pincelada suelta y valiente, dan vida a la gracia y el donaire de hermosas mujeres de clara raigambre popular, envueltas en mantones floreados; a la sobriedad de los hombres del campo español que, en su día de mercado, con sus mejores galas, ponen de manifiesto un gran señorío. En todas estas escenas las composiciones son sencillas, de gran inmediatez, llenas de encanto y vivacidad.

Otra vertiente de esta pintura de género que Checa cultivó con enorme éxito, fueron los personajes y ambientes urbanos de París, ciudad en la que vivió durante muchos años y conoció muy de cerca.

En estos lienzos, la impronta castiza que imprimió a los personajes populares espa-

ñoles se transformó para dar vida, con la misma frescura y espontaneidad, a elegantes dama, damiselas pizpiretas, modistillas, cocheros con sombrero de copa que conducen ligeros landós, niños que juegan al aro, soldados que conversan con «maritornes» parisinas, en fin, toda una galería de personajes que tienen, como telón de fondo, las calles, las plazas y los monumentos de la capital del Sena.

«El Arco de Triunfo» es quizá una de sus obras más representativas de esta faceta costumbrista parisina, absolutamente urbana, muy alejada de los ambientes rurales de su pueblo natal que tanto gustaba plasmar con sus pinceles.

#### EL RETRATO

Checa cultivó todos los géneros pictóricos de su tiempo y, por supuesto, también el retrato, aunque su faceta retratística queda un poco desdibujada frente a las otras que le proporcionaron fama y éxito, como la pintura de Historia, de género, o de ambiente orientalista.





Ulpiano Checa: *Mujer española*.



Pero es quizá en el retrato donde la evolución que experimentó su arte a lo largo de su vida se puso más de manifiesto.

El inicio de su andadura pictórica, sobre todo en el ámbito del retrato, está muy marcado por la influencia de Madrazo, que se hace muy patente sobre todo en sus primeras obras. El mejor ejemplo lo tenemos en el retrato que realizó de uno de los hijos de su mecenas y protector don Manuel Ballester, actualmente en el Museo de Colmenar.

El tratamiento pictórico, el suave modelado de las facciones del personaje con la utilización de una luz muy matizada, e incluso la forma oval en la que envuelve el busto, le acercan claramente a los postulados pictóricos de su maestro, del cual pretendió captar la elegante naturalidad que imprimía a sus modelos.

En otros retratos de época más avanzada, su técnica fue depurándose y la sequedad y el envaramiento de sus primeras obras dejó paso a una realización más fluida, una mayor soltura de pincelada y un cromatismo menos sobrio. Su paleta fue haciéndose más rica y más intensa la luz que envolvía a las figuras.

En Argentina, donde pasó algunas temporadas, en los primeros años del siglo XX, realizó varios retratos a personajes relevantes de la sociedad bonaerense, entre los que destaca el que le hizo al Presidente de la República, General Mitre, a caballo, espléndido por la fuerza que desprende el personaje, del que ha sabido captar su extraordinario y compleja personalidad.

El final de la evolución de Ulpiano Checa como retratista, se encuentra en el retrato de dos de sus hijos —Felipe y Carmen— obra con la que alcanza uno de sus momentos cumbres como pintor. En este cuadro, una de las joyas del Museo de Colmenar de Oreja, la luz irisada y el riquísimo cromatismo del que Checa hace gala, se combinan con una factura impresionista, de pinceladas vigorosas, muy sueltas, de transparencias sutiles y trémulos brillos. Quizá uno de los fragmentos más hermosos de este retrato sean las flores silvestres que descansan sobre la mesa y que, por sí solas, configuran un bellissimo bodegón de colores puros, cálidos y brillantes.





Ulpiano Checa: *Retrato de Felipe y Carmen, hijos del artista.*





## EL PAISAJE

La pintura de paisaje en España, durante el siglo XIX, en plena época romántica, había cobrado una nueva dimensión en los pinceles de Jenaro Pérez Villaamil.

Muy entrada ya la segunda mitad de la centuria, el idealismo romántico que había presidido este género, cambió de rumbo para dejar paso a un paisaje más real, representado desde un punto de vista más natural y objetivo, sin dejar el menor resquicio a la fantasía.

Este paisaje realista evolucionó en los postreros años del siglo hacia el impresionismo, que tardó mucho en arraigar en los artistas españoles.

Dentro de la pintura de paisaje, en la obra de Ulpiano Checa destaca una característica que lo perfila de forma muy personal: la combinación de elementos románticos con otros absolutamente realistas. Muchos de sus paisajes se enmarcan dentro de un romanticismo melancólico, pero enfocado de forma objetiva, lejos de la fantasía desbordante de Jenaro Pérez Villaamil.

Un buen ejemplo lo tenemos en el pequeño paisaje del Museo de Colmenar de Oreja, cuya dedicatoria reza «De romántico a romántico»; las «Vistas de Navarra» y «Pamplona» o la del «Golfo de Nápoles» desde la Tumba de Virgilio.

En otros paisajes de Checa, prima el elemento naturalista sobre el romántico, como en su obra «El acarreo», de gran realismo, donde las montañas abruptas del fondo recuerdan mucho a Carlos de Haes.

Esa combinación de realismo y poesía que caracteriza el paisaje de Checa, se pone

de manifiesto cuando realiza su «Vista de Santiago» —en el Museo de Colmenar de Oreja— o paisajes urbanos de París, como su «Arco de Triunfo» en un día lluvioso. En ellos ha utilizado una técnica impresionista de pinceladas diluidas y vibraciones cromáticas.

De esa perfecta simbiosis de naturalismo y poesía que supo lograr el pintor, surgieron obras tan bellas como la denominada «Desnudos en el bosque», donde el paisaje, no idealizado pero sí poetizado en una auténtica sinfonía cromática, sirve de marco a unos espléndidos desnudos femeninos en armónica composición.

Al contemplar su obra paisajística, se percibe claramente que Checa se encontraba particularmente cómodo cuando realizaba este tipo de pintura, y en todos sus paisajes, tanto en los campestres como en los urbanos, puso de manifiesto no sólo su dominio del dibujo, del color, de las calidades lumínicas, de la perspectiva, sino también su exquisita sensibilidad para captar en su esencia la belleza de la realidad inmediata, que constituye uno de los rasgos más notables de su pintura de paisaje.

## CONCLUSIÓN

Dejando aparte la faceta de escultor de Ulpiano Checa, actividad artística en la que hay que destacar la finura de ejecución, la elegancia de sus figuras y, sobre todo, el movimiento de sus caballos a galope tendido, lo mismo que en sus lienzos, hemos dado un breve repaso a la mayor parte de la obra del gran pintor de Colmenar de Oreja y su significación dentro del contexto de la pintura española del siglo XIX en la que merece ocupar un puesto destacado.

Por ello, el propósito de este trabajo es dar a conocer con una mayor profundidad la vida y la obra de un artista, hoy casi olvidado, pero cuya calidad incontestable le hace acreedor a la admiración y al respeto de las generaciones posteriores, aunque el Arte haya marchado por derroteros muy distintos desde que Ulpiano Checa lograra la fama pintando sus famosos caballos al galope.



Ulpiano Checa: *Casa Consistorial*.





# LA ERMITA MADRILEÑA DE LA VIRGEN DEL PUERTO, UNA BRILLANTE APORTACIÓN DEL ARQUITECTO PEDRO DE RIBERA

MATILDE VERDÚ RUIZ



Miguel Jacinto Meléndez: *Felipe V* (posterior a 1724).

**J**unto al puente de Segovia, en los alrededores del Manzanares que rodean por occidente el Palacio Real en paralelo al Campo del Moro y al parque de Atenas, se recorta la pintoresca silueta de una entrañable ermita dedicada a la Virgen del Puerto.

Esta ermita fue la nota más destacada de uno de los logros urbanísticos del reinado de Felipe V que con mayor brillantez sirvieron de precedente a los desarrollados en

Madrid por Carlos III: el llamado paseo Nuevo que puso en comunicación las tierras de la Tela, ocupadas hoy por el parque de Atenas, con el arranque del antiguo camino del Pardo (actual paseo de la Florida).

Dicho paseo formó parte de las audaces reformas emprendidas por el marqués del Vadillo, tras ser nombrado Corregidor de Madrid, para adecuar el aspecto de la ciudad a su nuevo destino de moderna capital europea. Fue la primera de envergadura que empezó a poner en práctica y la primera también de tal cariz que dejó en manos de Ribera, el insigne arquitecto que llevó a su culmen la evolución del barroco madrileño.

Al recibir la responsabilidad de su proyección Ribera afrontó un reto decisivo en su vida ya que de sus resultados iba a depender la futura confianza del marqués y de ésta su encumbramiento profesional.

El artista superó la prueba con éxito. El paseo vino a ocupar parte de la agreste superficie de la Tela (1) y del Parque del antiguo Alcázar, proporcionando regularidad a los límites occidentales de éste y un bello acceso público, a la vera del río, entre el puente de Segovia y el camino del Pardo. Aparte de la ermita y de frondosas hileras de árboles, se implantaron diversas fuentes para acrecentar el deleite de su recorrido. La transformación quedó complementada con la construcción de la primitiva puerta



de San Vicente a la entrada del Prado Nuevo (cuesta de San Vicente), el ensanche parcial del camino del Pardo con la inserción de nuevas fuentes y arbolado, y la elevación de una estacada para impedir que el río penetrara en el camino (2).

La ermita de la Virgen del Puerto fue una aportación personal del marqués del Vadillo a este hito urbanístico vinculado a los aires renovadores que los borbones trajeron a España. El fue quien costeó su construcción, ocupándose asimismo de fundar un patronato con sustanciosas dotaciones para conservar el edificio, perpetuar el culto rendido en él a la Virgen del Puerto y la celebración de una serie de misas por su alma y todas las del Purgatorio. Pretendió dar así valor «permanente» a gran parte de los «caducos» bienes materiales que había llegado a acaparar y rendir homenaje a la Virgen que tenía por su gran protectora.

Su veneración a la Virgen bajo la advocación «del Puerto» debió suscitarse cuando ocupó el cargo de Corregidor de Plasencia antes de llegar a serlo de Madrid. El origen de tal advocación debe buscarse, según la tradición, en una imagen de la Virgen amamantando a Jesús que se veneraba

en el puerto de Lisboa. Desde allí pasó a los montes extremeños con motivo de la invasión árabe iniciada en el 711. Los naturales de Plasencia la adoptaron por patrona, erigiéndole una ermita en un altozano próximo a la ciudad rodeado de excelsa vegetación, ermita que quedó reemplazada en el siglo XVII por el santuario actual (3). El marqués del Vadillo debió sentir predilección por este santuario. Al plantearse en la capital madrileña la apertura del nuevo paseo, se le brindó la oportunidad de insertar en la periferia de la corte una construcción mariana evocadora de aquella. Y no la desaprovechó.

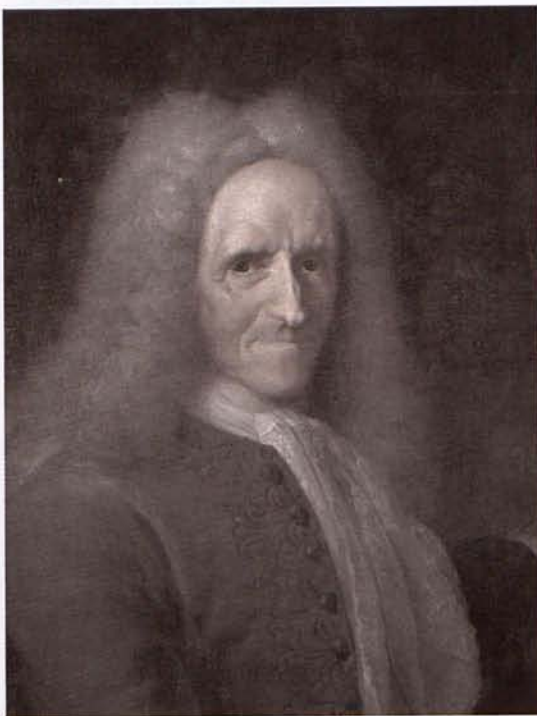
Las obras del paseo se iniciaron en 1716. Las de la ermita poco después. Tenemos constancia de que en la Junta del Concejo de Madrid celebrada el 28 de abril de 1717, el marqués solicitó alguna contribución de éste para proseguir el proceso constructivo de la ermita. Las arcas del Ayuntamiento estaban muy endeudadas, por lo que sólo pudo responder a su petición con la donación de un cuartillo de agua de los viajes que abastecían la ciudad para que hiciera uso del dinero procedente de su venta (4). A pesar de ello el edificio estaba concluido a principios de agosto de 1718.

El día 12 de este mes, el Arzobispo de Toledo autorizó al Licenciado don Nicolás Álvarez de Peralta para que, actuando en representación suya, concediese licencia para celebrar misa, colocar las campanas e instalar la imagen de la Virgen en el nuevo recinto religioso, después de comprobar que poseía la «*dezenzia conveniente*» y que el marqués del Vadillo había procedido a asignarle una dotación anual de 100 ducados de vellón como había prometido (5).

El afamado Corregidor formalizó la escritura de la aludida dotación el 31 de agosto, hipotecando sus bienes de la villa de Campanario mientras lograba adquirir algún efecto seguro en Madrid contra quien cargar su importe (6). Poco después, el 7 de septiembre de 1718, acudió al Ayuntamiento a fin de obtener su consentimiento para llevar en procesión la Virgen a la ermita y requerir su asistencia al acto. La respuesta, lógicamente, fue favorable. El Concejo no



Miguel Jacinto Meléndez: *Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, primer Marqués del Vadillo.*





sólo se comprometió a estar presente en la procesión sino que instó al Corregidor a elegir una fecha para convertirla en festividad de la Virgen del Puerto, dándole las gracias «por el zelo y devoción con que ha enriquecido el sitio en que se ha fabricado el hermoso templo de esta Soberana ymagen» (7). La procesión tuvo lugar el día 10. La imagen fue conducida solemnemente a la ermita desde el colegio Imperial acompañada también por el cabildo eclesiástico y los grandes de la corte.

Ribera veía cumplimentada así su primera obra arquitectónica de entidad, la obra que consolidó la admiración que le profesaba el marqués, propiciando que éste le diera la oportunidad de proyectar obras tan categóricas como el cuartel de Guardias de Corps, el puente de Toledo y la fachada del Hospicio. A raíz de esta pequeña ermita el marqués del Vadillo no cesaría de apoyarle hasta verle convertido en Maestro Mayor de las Obras de Madrid y sus Fuentes (8).

Tres años después de haber tenido lugar la inauguración de la ermita, el artista tuvo a bien remitir sus trazas al Concejo. Testimonio de ello nos da el acta de la Junta que éste celebró el 26 de septiembre de 1721. Podemos leer allí: «En este Ayuntamiento se dio quenta de un memorial de Pedro de Rivera, Alarife de esta Villa y theniente de Maestro Mayor de sus Obras, presentando la planta y deligneación de la Hermita de Nuestra Señora de el Puerto, sita en el nuevo paseo de el Parque a orillas del río Manzanares. Y se acordó estimar su atención prometiéndose Madrid de su aplicación el logro de semejantes obras» (9). El hecho vino desencadenado, seguramente, por ciertas medidas adoptadas por el Ayuntamiento a principios de aquel año para impedir que los particulares emprendieran obras sin enviarle previamente sus trazas a fin de obtener las licencias reglamentarias (10).

El 26 de febrero de 1722 se dio a conocer al Concejo, asimismo, «la estampa de el retablo y capilla de Nuestra Señora de el Puerto que se había havierto por deligneación de Pedro de Ribera..., quien la manifestaba movido de su afezto y deseo de ser-



Portada del Hospicio.

virle». Contemplada la estampa, se ensalzó «la aplicación de su buen logrado trabajo» (11).

En 1725 el marqués del Vadillo formalizó la escritura de fundación del patronato de la ermita. Estas fueron algunas de sus cláusulas: el edificio, al que permanecían adosadas «tres viviendas principales en alto y baxo al medio día y norte, con jardín, quadra, agua de pie y otras oficinas», quedaría habitado por dos capellanes y un sacristán. Se aplicaban a la fundación unos efectos contra la villa de Madrid que rentaban al año 12.224 reales y 12 maravedís. Esta consignación anulaba la escritura de dotación de 1718. Sería administrada por el Mayordomo de Propios de Madrid. Después de la muerte del marqués pasaría a ostentar el título de patrono su hijo y los descendientes de éste que llegaran a ser marqueses del Vadillo con el apellido de Salcedo (12).

Fue tal el apego que don Francisco de Salcedo tuvo a esta ermita, que poco antes





de morir amplió la consignación de la fundación con otros dos efectos contra Madrid (13), e hizo testamento nombrándola heredera de un tercio de todos sus bienes.

En el testamento dejó escrito también que debía ser enterrado en el sepulcro que había mandado realizar para este fin «*vaxo la peana del altar maior*» de la ermita (14). Sus deseos se cumplieron. Murió el 24 de junio de 1729 y fue enterrado allí. El maestro cantero Juan de Revuelta se encargó de realizar algunos retoques en el sepulcro y en la ermita con tal motivo (15).

La última intervención de Ribera relacionada con el edificio que conocemos se remonta a fines de 1731 o principios de 1732. Por aquellas fechas tanto él como el arquitecto Francisco Ruiz tuvieron que acudir a sus inmediaciones para dictar las medidas que debían adoptarse a fin de preservar la construcción de las avenidas del Manzanares (16).

Durante el reinado de Carlos III se remodelaron las oficinas bajas que rodeaban la ermita para transformarlas en cuartos destinados al alquiler. También se configuró el camino que daría origen al paseo Alto de la Virgen del Puerto. Para salvar el desnivel existente entre él y la ermita se cons-



La ermita de la Virgen del Puerto. 1916.

truyó una escalera y dentro de ésta se habilitaron igualmente habitaciones para alquilarlas a beneficio del patronato (17).

En las primeras décadas de nuestro siglo el sector de la ermita era una zona en decadencia. La construcción estaba muy deteriorada. Se habían incrementado sus recintos civiles, destinando algunos a escuela, y estos llegaban a conferirle un matiz mezquino. No faltaron voces que abogaran por la revitalización del lugar. Surgieron escritos en los que se evocaban con añoranza los tiempos no muy lejanos en los que sus arboledas fueron escenario de danzas regionales y el pueblo acudía masiva-

La ermita de la Virgen del Puerto en 1948, antes de ser reconstruida.



Pedro de Retes: Ermita de la Virgen del Puerto (ant. a 1927).







Anónimo: *La ermita de San Antonio en el Buen Retiro.*



mente, el día 8 de septiembre, a celebrar la procesión de la Virgen y degustar los melones de los puestos instalados junto a la ermita, puestos que proporcionaron a la Virgen del Puerto el apodo popular de «La Melonera». Se sacaron dibujos del edificio y la Junta de Defensa de Madrid apoyó una iniciativa del Ayuntamiento para restaurarlo. Pero cuando parecía que ésta iba a prosperar comenzó la guerra Civil (18).

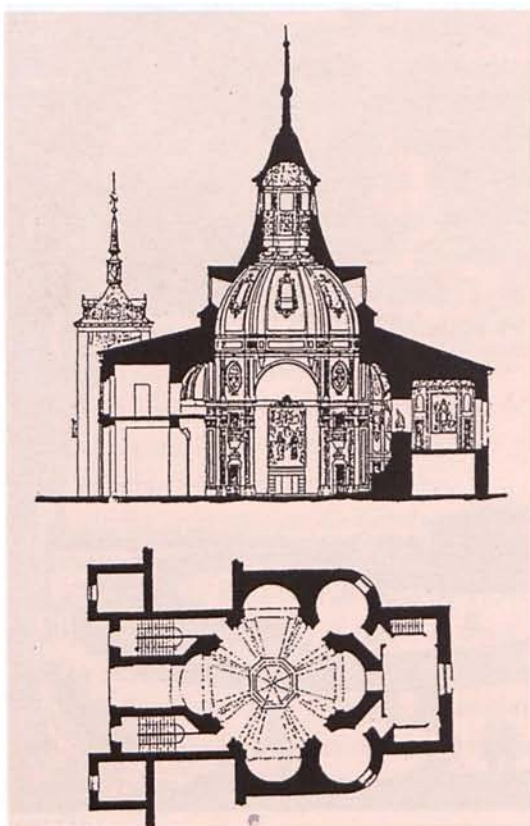
Poco le faltó a la ermita para sucumbir en la contienda. Las edificaciones anejas quedaron totalmente destruidas; las torres y los muros perimetrales seriamente dañados. Ahora bien, afortunadamente, la portada, el chapitel y su base de asentamiento sólo sufrieron daños superficiales. Durante algunos años los restos de la construcción estuvieron abandonados y sometidos al robo (19). Pero el 28 de diciembre de 1945 fue declarada Monumento Histórico Artístico (20) y en 1948 fue aprobado por la Comisaría de Bellas Artes un proyecto de reconstrucción de los arquitectos Rafael Mendoza y Jenaro Cristos, proyecto que puso en marcha enseguida el Consejo de Administración de la Canalización del

Manzanares (21). Se respetó en lo fundamental la concepción de Ribera, reemplazando los antiguos recintos de carácter civil por dos cuerpos laterales, de nueva fábrica, similares al cuerpo de la cabecera que albergaba el camarín. En 1951 se abrió de nuevo al culto quedando adscrita a la nueva parroquia de Santa María de la Cabeza (22). Madrid vino a recuperar así una de las obras más bellas y avanzadas de la producción riberiana.

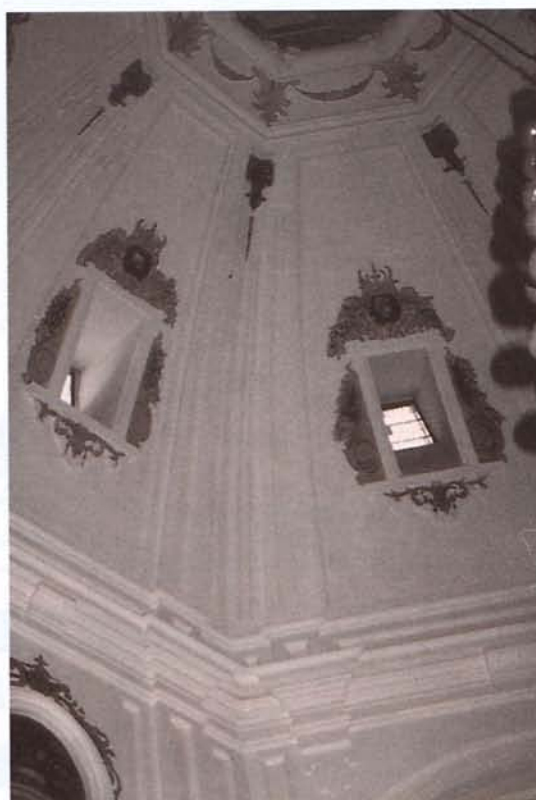
A pesar de ser el primer reto arquitectónico de entidad que afrontó, Ribera supo convertir esta pequeña ermita en una muestra experimental del barroco de esplendor, contribuyendo a abrir un camino nuevo a nuestra arquitectura. Y lo hizo tomando por base sugerencias del barroco madrileño sabiamente conjugadas con criterios del barroco más evolucionado de Europa, haciendo gala de su capacidad para adherirse a las inquietudes renovadoras borbónicas, desde su formación local, antes de que Felipe V poblara la corte de artistas extranjeros.

Al tratarse de una obra vinculada a un paseo público, a un enclave rodeado de ar-





Antonio García de Arangoa: *Planta y corte transversal de la ermita.*



*Detalle del segundo cuerpo y del arranque de la cúpula.*

boledas, jardines y fuentes, Ribera tomó conciencia que aparte de estar comprometido con una función religiosa estaba llamado a establecer una nota pintoresca en una zona de recreo, a erigirse, en definitiva, en un quiosco de parque. Volvió sus ojos a la tradición española. Retomó el esquema de pabellón de recreo que implantó Gómez de Mora en la Torre de la Parada y se repitió en las ermitas del Retiro (23), incorporando las variaciones oportunas para adecuarlo a las exigencias concretas de la obra y a la sensibilidad de su tiempo.

Evaluable, asimismo, las connotaciones de su entorno, hizo que su portada mirara a Palacio para impedir que éste ensombreciera su silueta y lograr, sin embargo, que la ermita pudiera ser contemplada desde él con una perspectiva preferente.

Su diseño vino a enriquecer la amplia gama de recintos destinados al culto a los que se otorgó una configuración centralizada alargada durante el Barroco. La Corte ya contaba con el notable precedente de la iglesia de las Comendadoras de Santiago, iglesia donde José y Manuel del Olmo,

desafiando el fuerte arraigo alcanzado en España por las plantas longitudinales, desarrollaron un esquema aproximado a la planta formulada por Pietro de Cortona en la iglesia romana de los santos Luca y Martina. En la ermita la síntesis de fuerzas centrales y longitudinales se obtiene, sin embargo, a partir de un juego de combinación e integración de unidades espaciales más complejo, dinámico y atrevido que el desplegado en estas dos iglesias.

Su planta centralizada octogonal, integra cuatro exedras enfrentadas dos a dos en los ejes mayores de dos elipses contrapuestas. En uno de tales ejes se sitúa el altar mayor; en el otro los retablos laterales. Los lienzos del octógono no fugados por las exedras portan tribunas y entran en comunicación con otros recintos conducentes a reforzar la direccionalidad longitudinal: hacia los pies con el cuerpo de entrada, provisto de dos tramos alargados con escaleras de acceso a las tribunas y un zaguán central, entre dos torres; hacia la cabecera, con dos estancias ovales o circulares (24), comunicadas con un camarín rectangular.





Si audaz resulta la planta, mayor osadía mostró Ribera en la forma de transmitir hacia la cúpula que cubre el espacio octogonal las enfáticas tensiones dinámicas concentradas en él. En lugar de recurrir a la habitual media naranja con tambor y pechinas, el artista abordó el objetivo del barroco pleno de proyectar la cúpula como continuación de los muros perimetrales, neutralizando el tambor, que sin embargo adquiere proporciones categóricas en el exterior. Dispuso, en los lienzos intermedios de las exedras, un piso de tribunas alineado con las puertas de acceso a los mencionados recintos de los pies y de la cabecera. Redujo las dimensiones de puertas y tribunas en aras de lograr para el conjunto un efecto de mayor grandiosidad. Elevó sobre este primer cuerpo ópticamente agrandado, un segundo cuerpo que hace las veces de pechina y tambor manteniendo la configuración octogonal de aquél; cuatro de sus lienzos permanecen anulados por la apertura de arcos de medio punto en conexión con las exedras. Por encima hizo discurrir un pequeño zócalo octogonal del que arranca directamente la cúpula provista de hipertrófica linterna. Esta posee también planta octogonal, de modo que el ochavo de base se proyecta ininterrumpidamente en la vertical hasta el remate de la cúpula.

Este engranaje vertical de nueva línea, alejado de los esquemas renacentistas, está potenciado por la inserción de pilastras adosadas de fuste cajado y fajas con rehundidos, cuidadosamente conjugadas para crear un efecto de armazón catalizador de las tensiones dinámicas generadas en la planta.

Las pilastras del primer cuerpo llevan capitel compuesto; las sobremonta un entablamento con modillones pareados. Las pilastras del segundo cuerpo se alinean con ellas; portan capitel arquitrabado y están flanqueadas por las aludidas fajas. En los lienzos de este cuerpo abiertos con arcos, Ribera sustituyó el fuste de las pilastras por motivos plaqueados, bordeando los ángulos también con fajas. Al hallar continuidad las pilastras, los motivos plaqueados y las fajas, en cuatro fajas dispuestas en tor-



*Ermita de la Virgen del Puerto. Cúpula.*

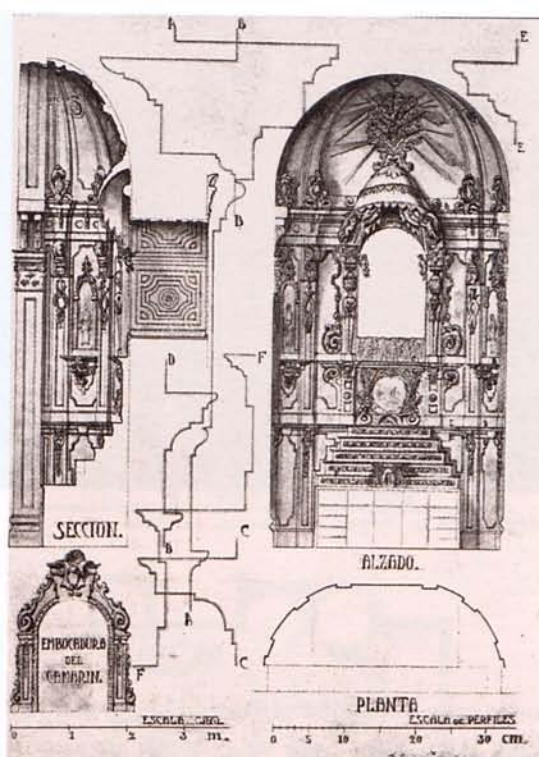
no a cada una de las aristas de la cúpula, se crea la apariencia de un potente armazón nervado de tremendo empuje vertical. Queda contenido éste, levemente, por un grueso bocelón ceñido al anillo de la linterna, pero continúa intrépido por las pilastras arquitrabadas dispuestas en los ángulos de la linterna, hasta confluir en el centro de su cubierta.

Para favorecer la captación y el impacto dinámico de tal «armazón», el artista suprimió las ménsulas de los modillones a la altura de las tribunas, permitiendo que irrumpieran subversivamente en el entablamento; abrió en los plementos de la cúpula diversas entradas de luz en esviaje, localizando la siguiente apertura de ventanas en el límite superior de la linterna; rodeó su recorrido visual de una decoración sutil y poco profusa que presagia el rococó.

Dicha decoración, lo mismo que los soportes, modillones y fajas empleados, está enraizada en la arquitectura seicentista madrileña, aunque su tratamiento y organización produzca efectos diferentes. Aparte de alguna moldura quebrada o resalte plaqueado, se reduce prácticamente a unos marcos de yesería ovalados, instalados en el segundo cuerpo, que encierran un jarrón pintado y se rodean con pinturas de hojarasca, y a delicados motivos de flores, festones y hojarasca concentrados en torno a las ventanas, anillo de la cúpula y linterna.







Antonio García de Arango: Dibujos del retablo del altar mayor (1927).

Tales pinturas están realizadas en tonos dorados y azules vivamente recortados sobre el revestimiento blanco que cubre el interior. Las de los vanos de la cúpula simulan afiligranados marcos, dotados de aletones en la base y cartela en lo alto. Las que rodean el anillo de la linterna engarzan los nervios de la cúpula con las aristas de aquella por medio de penachos vegetales de yeso instalados en el bocelón del anillo. Las pinturas de la linterna guardan la apariencia de una fina labra de orfebrería rica en contorsionados perfiles asimétricos. Confluyen en una delineación octogonal de la que pende una enorme lámpara.

Mayor énfasis ornamental se dispensó al retablo del altar Mayor. Vinculado a un hermoso camarín, constituyó el principal instrumento llamado a contrarrestar la centralización de la cúpula. Desapareció en la Guerra Civil y hoy ocupa su lugar una sobria hornacina de madera con una reproducción de la Virgen. Pero podemos reconstruir sus rasgos gracias a su reproducción en el grabado delineado por Ribera y a los dibujos realizados por García de Arango en 1927 (25).

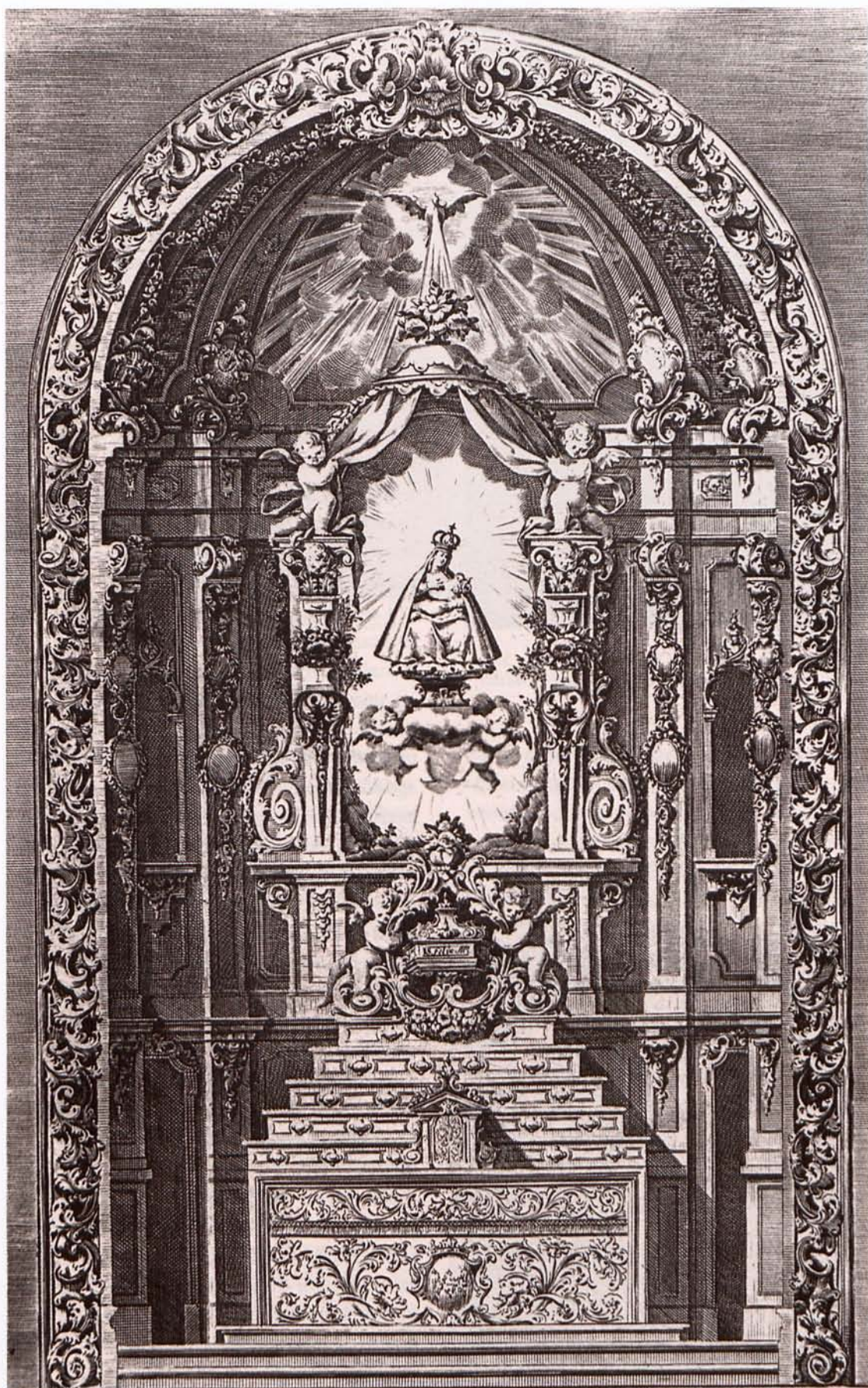
Fue de madera de pino, jaspeada y do-

rada. Respondió al esquema de cascarón introducido en Madrid por Pedro de la Torre el siglo anterior, artista que introdujo igualmente la novedad estructural del camarín (26). José Benito Churriguera y Narciso Tomé hicieron uso también de este esquema en su producción retabística, dado el potencial escenográfico ofrecido por su curvatura. Constaba de alto basamento, cuerpo principal y ático desarrollado en cascarón con nervaduras radiales. El cuerpo principal estaba dividido en tres calles por medio de pilastras cajeadas. Las calles laterales estaban dotadas de una hornacina con escultura. La calle central, de un acampanado dosel, sustentado por estípites adosados, con aletones a los lados y graciosos angelotes descorriendo sus telas y revoloteando a su alrededor. Su silueta servía de enmarque a la escultura de la Virgen, dispuesta en una hornacina ligada al camarín. Quedaba convertida ésta en punto focal prioritario del interior, actuando vivamente en favor de su imposición perceptiva los recursos lumínicos y de ilusión tridimensional propiciados por el camarín. Ménsulas, modillones, cartelas, festones, hojarascas y resaltos por rebajamiento, completaban la ornamentación subrayando la direccionalidad focalizada por la Virgen, envolviéndola en una atmósfera sensual y vitalista. Su factura y densidad se mantenía acorde con el tono equilibrado y sutil del resto de la decoración interior.

Su configuración y el interior de la ermita estaban concebidos, como vemos, bajo un criterio unitario, y su lenguaje formal no discrepaba del que fue usual en la producción de Ribera. El dosel central, por ejemplo, guardaba muchas concomitancias con el de los templos del puente de Toledo y el insertado en la fachada del Hospicio.

La imagen de la Virgen que ocupó el retablo originario, nos viene devuelta por el citado diseño riberiano grabado por J. B. Palomino, y por otra estampa debida a este grabador, que presenta una jugosa orla vegetal. Es posible que Ribera brindara también el dibujo para esta última lámina. Una réplica sustituye hoy a aquella Virgen (27).





NRA. S.<sup>ta</sup> DEL PUERTO, QUE SE VENERA Á ORILLAS DEL RIO MÁZANARES-  
en el Real sitio del Parque á devoción y expensas del Señor Marques-  
del Vichillo.  
*Petrus a Ribera delin.* *J. B. Palomino sculp. M.*

J. B. Palomino: Virgen del Puerto según dibujo de Pedro de Ribera.





Miguel Jacinto Meléndez: *Francisco Antonio Salcedo y Aguirre, primer Marqués del Vadillo (1729-30).*

La decoración del camarín guardaba analogía con la del templo. Formó parte de ella un retrato del marqués del Vadillo debido a Meléndez.

Los retablos laterales, muy sencillos en su traza, portaron cuadros de Manuel Santos Fernández (San Francisco y San Antonio) y de Juan Delgado (San Francisco Javier). Después de la guerra fueron reemplazados por otros parecidos al sustituto del retablo mayor (28).

La exedra contigua al zaguán de entrada se comunica con él a través de una puerta con rejería, en la que aparece la firma del herrero Juan Quadrado y la fecha de 1718 (29). Sobre ella se eleva una amplia tribuna destinada al coro. Su cubierta, al igual que las de las exedras laterales, se resuelve en cascarón con nervaduras. La del zaguán es de cañón.

Los volúmenes externos del edificio enmascaran totalmente su configuración espacial interna. La iglesia queda sumergida en una caja envolvente, rectilineal, de estancias de carácter civil. La cúpula presenta la apariencia de un potente tambor con agudo chapitel dotado de buhardillas. Al perfilarse estos sobre dicha caja envolvente se forma una composición que recuerda al esquema de pabellón de recreo de la Torre de la Parada, una composición que responde al compromiso adquirido por el edificio con su entorno urbano. Los muros son de ladrillo con zócalo de piedra y el chapitel de pizarra, connotaciones que afianzan el nexo de unión con tal esquema.

La decoración se circunscribe al cuerpo de fachada. Actúa éste como cuerpo independiente llamado a coordinar el espacio externo e interno del templo. En su frente se abren tres puertas que inducen a la falsa presunción de un interior longitudinal compartimentado tripartitamente. Están animadas por dinámicos enmarques de granito alejados aún del ímpetu plástico, ornamental e imaginativo vertido por Ribera en otras fachadas posteriores, pero que anuncian ya algunas de sus fórmulas características.

La situada en el eje central permanece unida a un balcón que la sobremonta enfa-

J. B. Palomino: *Imagen de la Virgen del Puerto.*







*Exterior de la ermita (estado actual).*

tizando su verticalismo. Bocelones, molduras muy quebradas dispuestas en diversos planos de profundidad, aletones, florones, festones y una clave convertida en ménsula sustentadora del balcón, instrumentan el engarce visual entre ambos vanos. Sobre el dintel del balcón campea un registro circular con el anagrama de la Virgen. Obliga éste a curvarse al bocelón que lo bordea. Remata la composición un frontón curvo apoyado en dos subversivas pilastras desintegradas por el bocelón. Tanto los laterales como el centro del frontón experimentan un ligero resalte. El tímpano se adorna con un extraño motivo radial. Muy próximo a él discurre el alero ininterrumpido de la cubierta de teja (30).

Esta portada reúne ya, por consiguiente, las connotaciones básicas que definen la tipología de portada retablo empleada por Ribera en la arquitectura civil, tipología que popularizarían sobre todo sus palacios. El lugar reservado aquí al anagrama de la Virgen sería ocupado en aquellos por el escudo nobiliario del potentado propietario.

Las puertas laterales se rodean de boce-

lón y molduras quebradas. Las claves son tableros recortados. Encima descansa una venera rodeada de festón, rematada y flanqueada por florones. Tanto en estas como en la principal, se observan todavía bastantes resabios esquemáticos y planimétricos.

Por encima de las puertas laterales se abren sendos óculos elípticos, con molduras fajadas, concluidos en florón.

A uno y otro lado del cuerpo de entrada, en un plano bastante adelantado, se elevan dos torres cuadrangulares con chapitel abuhardillado y potente aguja. Aparte de campanas llevan balcones y vanos con rejas que acrecientan el tono civil de la fachada. Al igual que sucede en la iglesia de las Comendadoras de Santiago, apenas emergen de los tejados. Cumplen la misión de atenuar el tránsito óptico hacia la cúpula.

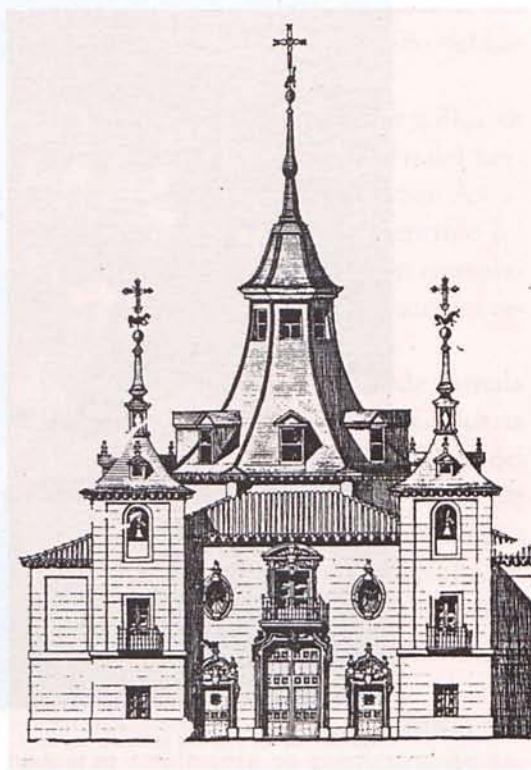
Ribera llevó a sus últimas consecuencias la libertad de articulación propiciada por el sistema encamonado para convertir esta cúpula en uno de los logros barrocos más audaces en cuanto a disidencia entre estructura interna y apariencia externa. El tambor, de planta octogonal, presenta la nove-







*Detalle de la portada.*



*Antonio García de Arangoa: Reconstrucción de la fachada principal de la ermita.*

dad de incluir pequeños estribos cilíndricos en las intersecciones de los planos, solución que activa graciosamente su contorno favoreciendo los juegos de claroscuro. Están dotados de diminutas cubiertas acampanadas. Francisco Hurtado Izquierdo se inspiró seguramente en ellos cuando determinó dinamizar el tambor de la capilla del Sagrario de la Cartuja del Paular con estribos poligonales. En el remate del hipertrófico chapitel se repite la forma acampanada. Su aguja y la de las torres portan bolas herrerianas.

La planta de esta ermita sirvió de modelo seguramente para la de la capilla de las Angustias en la Colegiata de Medina del Campo, obra edificada entre 1738 y 1741 que se vincula a Alberto de Churriguera. Los alzados de la capilla son sin embargo mucho más convencionales. Están lejos de alcanzar las aproximaciones borrominianas suscitadas en la ermita.

El eco de la obra llegó, al parecer, hasta Toluca (México), donde Felipe de Ureña desarrolló en la sacristía del convento de la Asunción una planta similar (31).

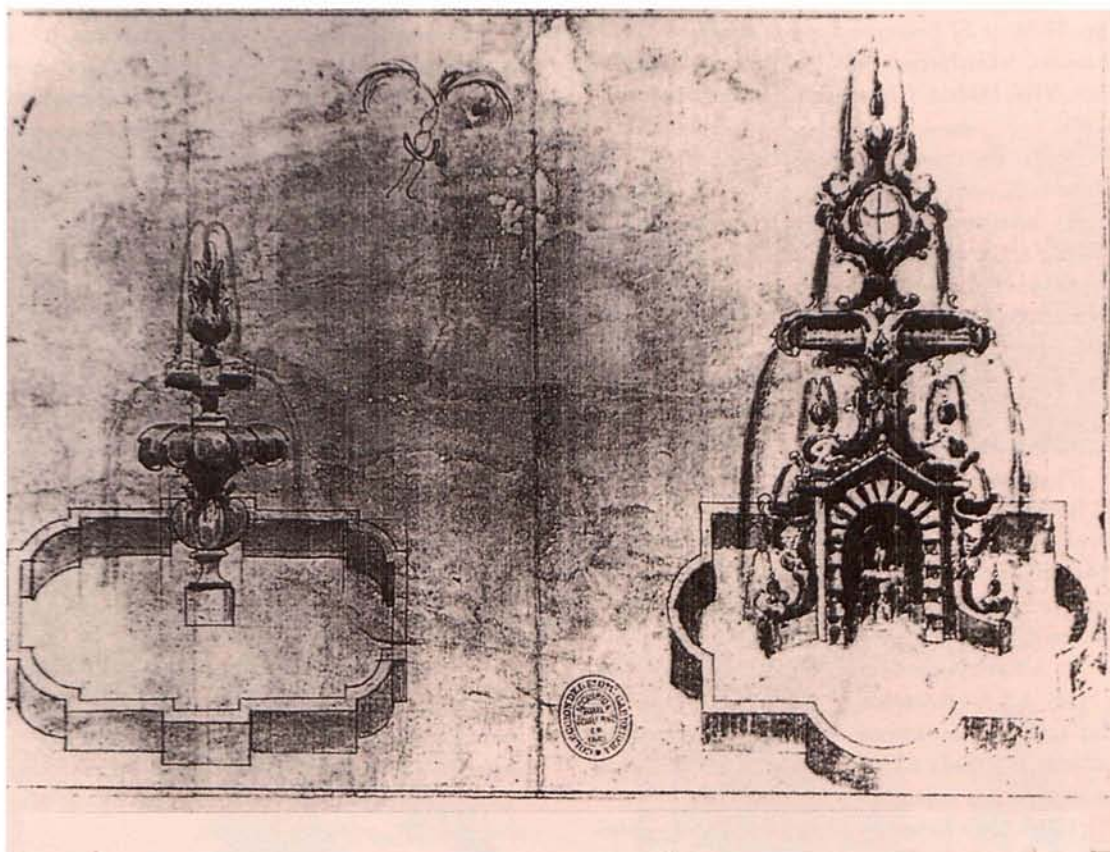
En la capilla de la Virgen de la Portería del convento abulense de San Antonio, Ribera volvería a insistir en algunas de sus soluciones formales (32).

Concluimos estas líneas dando a conocer dos diseños que seguramente fueron concebidos por Ribera para las fuentes instaladas entre el puente de Segovia y la Dehesa de la Villa con motivo de la apertura del paseo Nuevo y la construcción de la ermita.

Pertenecen a la serie de dibujos originales catalogados por Barcia, que custodia la Biblioteca Nacional de Madrid (33). Carecen de fecha y firma y están adscritos al anverso de un mismo papel.

El diseño menos complicado ofrece bastantes analogías con la segunda de las tres fuentes que figuran dentro del paseo Nuevo en un proyecto de alcantarillado de José Alonso de Arce; también con la fuente que figura en el tapiz del *Paseo de la Fuente de Damas* dibujado por José del Castillo. Consiste en un pilón alargado de contornos mixtilíneos, con una taza en el centro, dotada de formas florales muy naturalistas, que porta un solo surtidor.





Posibles trazas de Pedro de Ribera para algunas de las fuentes instaladas en el Paseo Nuevo o en el Camino del Pardo.

El otro diseño es más sofisticado y resulta muy apropiado para una zona ajardinada; tiene en la base un pilón rectangular curvado en el centro de cada uno de los lados. En él vierten las aguas de varios surtidores incorporados en el árbol central. Este adquiere unas proporciones bastante mayores que las del proyecto anterior. Simula una gruta con jambas y arcos almohadillados, coronada por un prominente receptáculo rematado en una cartela. Dentro de ella se aloja otra taza cuya silueta se percibe tenuamente. Cabezas infantiles, claves antropomorfas, jugosos adornos en forma de «C», delfines y extraños seres femeninos con cuerpo acabado en voluta, salpican el quebrado perfil de dicho árbol, llenándole de vitalidad.

La terminología de ambos diseños se mantiene dentro de la gama utilizada habitualmente por Pedro de Ribera. La mano del artista se adivina en su trazo ágil y entrecortado, en la sutil vivacidad de sus contornos, en su fluidez de líneas contracurvadas, en su combinación de rectas y curvas, en los bruscos ensanches y estrecha-

mientos de sus siluetas, en su aspecto ingravido, en el rayado vertical a pluma incorporado en uno de los pilones, en el ingenuo pajarillo dibujado entre los dos, añadiendo una nueva nota de espontaneidad. Dado las analogías que hemos señalado en relación con uno de ellos y lo adecuado que resulta la configuración del otro para un paseo arbolado, es muy posible que fueran creados por Ribera con destino a alguna de las fuentes mencionadas.

## NOTAS

(1) Estas tierras sobre las que se asienta hoy el parque de Atenas, recibieron en otro tiempo el nombre de «La Tela», debido a que durante el reinado de Felipe II fueron adquiridas por el Concejo madrileño para satisfacer los deseos reales de establecer allí una tela para celebrar torneos y justas (TOMÁS BORRÁS: «La Tela», *Villa de Madrid*, Año VIII, n.º 32, pp. 34-36).

(2) MATILDE VERDÚ: «El Antiguo Paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística del arquitecto Pedro de Ribera», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1983, pp. 155-166; «La Ribera del Manzanares», en





pp. 39-58 de *El Ensanche Sur y la Ribera del Manzanares*, «Establecimientos Tradicionales Madrileños, VII», Madrid, Cámara de Comercio e Industria, 1986.

(3) EL BARÓN DE BEORLEGUI: «La Virgen del Puerto», *Cisneros*, n.º 19, 1958, pp. 42-43.

(4) Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (A.S.A.): Acuerdos n.º 142, fols. 61v, 62v-63. El 22 de noviembre de 1717 el marqués del Vadillo procedió a vender la mitad de tal cuartillo de agua a don Juan Morante (Archivo histórico de Protocolos Notariales de Madrid (A.P.M.): Protocolo n.º 14.883.

(5) A.P.M.: Protocolo n.º 14.885, fols. 309v-310.

(6) A.P.M.: Protocolo n.º 14.885, fols. 309-313.

(7) A.S.A.: Acuerdos n.º 144, fol. 84.

(8) El 3 de octubre de 1718 Ribera ya fue nombrado Teniente del Maestro Mayor de las Obras de Madrid Teodoro Ardemans. El paseo Nuevo y la ermita constituyeron un aval decisivo para la obtención del cargo (A.S.A.: Acuerdos n.º 143, fol. 87v).

(9) A.S.A.: Acuerdos n.º 149, fol. 184.

(10) A.S.A.: Acuerdos n.º 149, fols. 69-70. Ribera fue acusado precisamente de fabricar una casa en la calle de la Espada sin haber tenido lugar el cumplimiento de este requisito.

(11) A.S.A.: Acuerdos n.º 150, fol. 53v. El grabado, siguiendo un dibujo suyo, se debe a J. B. Palomino. Está publicado en el Catálogo de la Exposición *Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, 1990, pág. 75, n.º 73.

(12) *Fundación de la Capilla de Nuestra Señora del Puerto hecha por el Marqués del Vadillo*, Madrid, Imp. Antonio Sancha, 1788.

El 14 de febrero de 1724 se llevó a cabo la escritura de venta a favor del marqués de uno de tales efectos aplicados a la fundación (A.P.M.: Protocolo n.º 15.556).

Puede encontrarse información acerca del nombramiento de los primeros capellanes en el protocolo n.º 14.894, fols. 9-10, 128-131.

(13) A.P.M.: Protocolo n.º 14.897, fols. 889-892.

(14) A.P.M.: Protocolo n.º 14.897, fols. 895-904. Testamento fechado el 21 de septiembre de 1728; EL MARQUÉS DE SALTILLO: «El primer Marqués del Vadillo» (1646-1729) Corregidor de Madrid», *Celtiberia*, n.º 2, 1951, pp. 204-206.

Una nieta que vivió con el marqués también profesó gran devoción a la Virgen de esta ermita. Tuvo el detalle de donarle la joya que había lucido el día de su boda (A.P.M.: Protocolo n.º 13.991. Testamento otorgado el 24 de septiembre de 1722 antes Marcos Luengo).

(15) A.P.M.: Protocolo n.º 14.898, fol. 931. El importe de las obras ascendió a 2.999 reales de vellón; EL MARQUÉS DE SALTILLO: ob. cit., p. 207.

(16) Archivo Diocesano de Madrid: Libro 2.º Becerro de la Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, fol. 134.

El libro recoge copias de la escritura de fundación del patronato, de la correspondiente a la agregación de efectos llevada a cabo en 1728 y del testamento del marqués del Vadillo.

(17) *Fundación de la Capilla...*, ob. cit.; A.S.A.: 1-133-4. El patronato obtuvo el aprovechamiento del alquiler de las viviendas de la escalera como compensación de la pérdida del viaje que llevaba agua a la ermita, derivada de las obras del paseo Alto.

(18) OTTO SCHUBERT: *Historia del Barroco en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924 (1.ª ed., 1908); ANTONIO VELASCO ZAZO: «Mirando el pasado: La Virgen del Puerto», en *La Esfera*, Año III, n.º 153, 2-XII-1916; ANTONIO PRAST: *Arte barroco de Madrid. Datos históricos de la fundación del Puente de Toledo*, Barcelona, Publicaciones Artísticas M. Bayer, 1918; JUAN M. MATA: «El pueblecillo madrileño de la Virgen del Puerto», en *Blanco y Negro*, n.º 1.891, 14-VIII-1927; «Arquitectura barroca madrileña siglo XVIII», en *Arquitectura Española*, n.º 20, 1927 (dibujos de la ermita realizados por Antonio García de Arangoa); M. AGUILAR; «Acotamiento de la portada de la Virgen del Puerto», en *Arquitectura*, n.º 9, 1927, p. 9; RAFAEL DE AYLLÓN: «La Ermita de la Virgen del Puerto», en *Villa de Madrid*, Año III, n.º 16, 25-III-1936.

(19) F. HERNÁNDEZ CASTAÑEDO: «La Ermita de la Virgen del Puerto se muere. Otra joya madrileña que desaparece», en *Fotos*, 29-I-1944.

(20) JOSÉ MARÍA AZCÁRATE: *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos*, Madrid, C.S.I.C., 1954 (2.ª ed.), pp. 252-254.

(21) «La Virgen del Puerto», en *Gran Madrid*, Año II, 1948.

(22) FRANCISCO BAZTÁN: *Monumentos de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento. Sección de Cultura. Artes Gráficas Municipales, 1959, p. 180.

(23) VIRGINIA TOVAR MARTÍN: «Juan Gómez de Mora Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid», en Catálogo de la Exposición *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, Museo Municipal, mayo 1986, Madrid, Ayuntamiento-Concejalía de Cultura, 1986, pp. 57-60.

(24) En el libro de Otto Schubert estas estancias aparecen representadas con planta oval. En la planta de la ermita que realizó en 1927 Antonio García de Arangoa son circulares sin embargo y esta forma fue la que se mantuvo en el proyecto de reconstrucción posterior a la guerra. Las trazas de Ribera han desaparecido o permanecen en paradero desconocido, de modo que no podemos concretar qué configuración les otorgó éste.

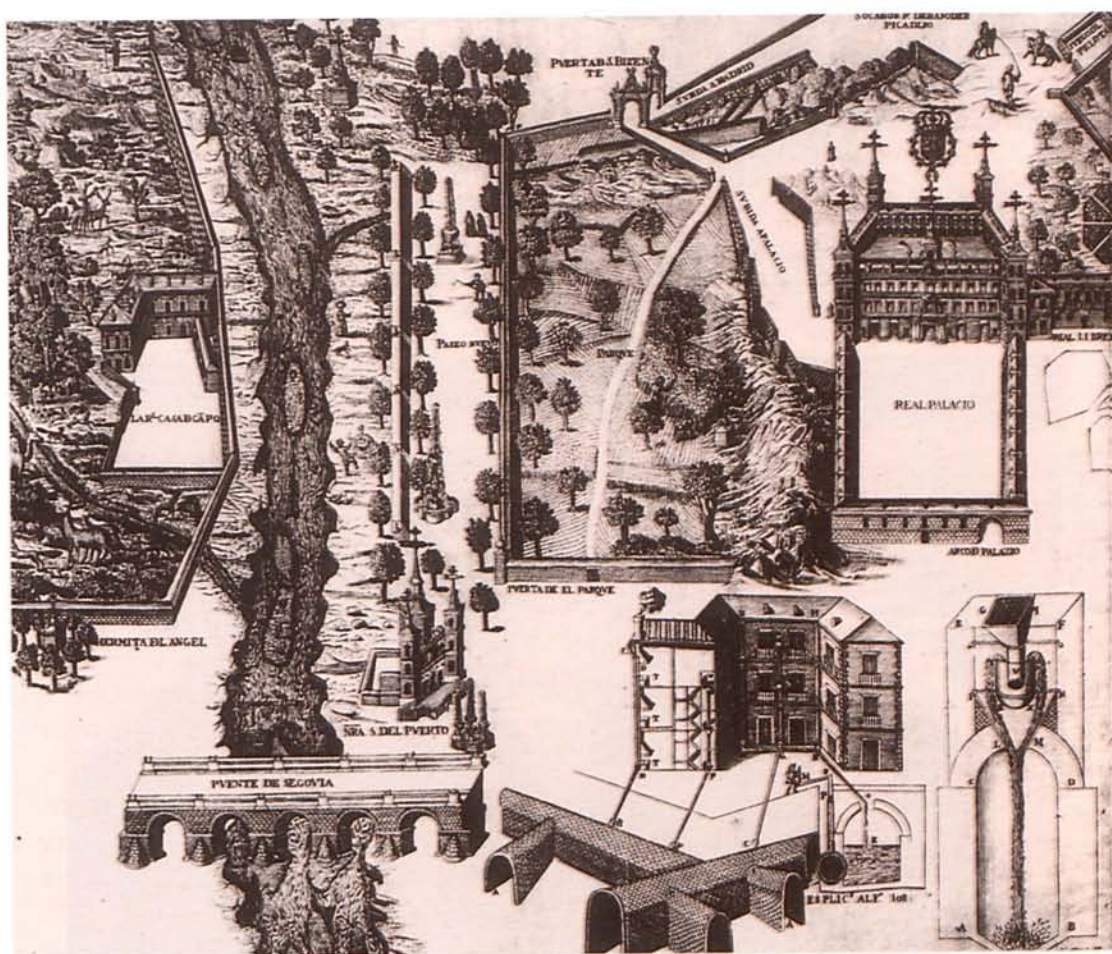
(25) En el citado artículo de Juan M. Mata publicado en 1927 se incluye una foto del retablo pero está muy oscurecida.

(26) VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios madrileños, 1975, pp. 186-191.

(27) *Catálogo del Gabinete de Estampas del Mu-*







José Alonso Arce: Representación del Paseo Nuevo en un proyecto de alcantarillado (detalle) (1734).

seo Municipal de Madrid, Madrid, Ayuntamiento-Concejalía de Cultura, 1985, Tomo II, p. 114.

(28) JUAN M. MATA: ob. cit.; ALBERTO TAMAYO: *Las Iglesias Barrocas Madrileñas*, Madrid, 1946, p. 160.

Los retablos actuales cobijan una escultura de Nuestra Señora de Sopetrán y otra de San Calixto Papa, ambas del siglo XX (*Inventario Artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*, Tomo I, dirigido por Virginia Tovar, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, pp. 237-238).

(29) GARCÍA BELLIDO: «Cerrajas de la escuela de Madrid en las iglesias madrileñas», en *Arte Español*, n.º 6, 1925, p. 234.

(30) J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Arquitectura Barroca Vallisoletana*, Valladolid, Diputación Provincial, 1967, pp. 131-132.

(31) ANTONIO BONET y VÍCTOR MANUEL VILLEGAS: *El Barroco en España y en México*, México, 1967, p. 218.

(32) MATILDE VERDÚ: «La advocación de Nuestra Señora de la Portería y la capilla construida en su honor dentro del convento abulense de San Antonio», en *Cuadernos Abulenses*, n.º 8, 1987, pp. 11-91.

(33) Dibujo n.º 2.208. Tinta y aguada sepia. Mide 280 x 194 mm.





# EXPOSICIÓN «CARTELES DE FIESTAS EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO MUNICIPAL»

JOSEFA PASTOR CEREZO



Cecilio Pla: *Peregrinos a San Isidro (gente de campo)*.



Bajo el título *Carteles de Fiestas en la Colección del Museo Municipal*, ha tenido lugar durante los meses de mayo, junio y julio de 1991, una exposición en las Salas de Exposiciones Temporales de dicho centro, con el fin de dar a conocer a los estudiosos y al público en general, el fondo de dibujos originales que, desde 1947 hasta el momento actual, han servido para confeccionar los carteles anunciadores de las fiestas de San Isidro, el santo patrón de la Villa y Corte. En la muestra, cuya inauguración se hizo coincidir con las habituales celebraciones organizadas por el Ayuntamiento para conmemorar esta festividad, se expuso también un excelente grupo de carteles impresos correspondientes todos ellos a la etapa de la II República Española, y, concretamente, a los años 1932 a 1936.

Todas estas piezas, incorporadas hace ya algunos años a los fondos del Museo, se conservaban en la Imprenta Municipal, que ha sido y sigue siendo en la actualidad la encargada de confeccionar los carteles anunciadores de la fiesta.

Conviene recordar aquí, y de paso aprovechar para hacer un breve repaso por la historia del cartel, que en los años treinta, la técnica cartelística ya gozaba de una rica y, relativa, larga historia.

Normalmente se asocia el nacimiento del cartel moderno, tal y como lo conocemos hoy, a Jules Chéret, quien había fundado en 1866 un establecimiento en París donde aplicaría el invento inglés de la cromolitografía. El camino abierto por Chéret iba a ser seguido por otros artistas contemporáneos, aunque habrá que esperar a las creaciones de Henri Toulouse-Lautrec para encontrarnos con un estilo totalmente nuevo, con una concepción distinta del cartel que le dará su personalidad propia. Toulouse-Lautrec elimina los elementos tradicionales que todavía persistían en la obra de Chéret exagerando ciertos aspectos expresivos de la misma. Sus diseños se alejan de las ilustraciones de libros y de la pintura tradicional de caballete. Gracias al diseño de cartel, Lautrec pudo emplear fórmulas que no hubiera podido utilizar tan sencilla y direc-



Antonio Vila: *Primer aniversario de la República española* (1932).

A. Esteban: *Verbena de la Paloma* (1933).





Tita: *Carnaval* (1935).

tamente dentro de las convenciones de la pintura de su tiempo.

A finales de siglo la aparición del estilo Art Nouveau potenciará el diseño de carteles. Entre los artistas que trabajan en París en ese momento, aparte de Chéret y Toulouse-Lautrec, hay que citar a Alphonse Mucha, quien obtuvo un éxito arrollador gracias sobre todo a los carteles que realizó para Sarah Bernhardt.

Por los mismos años y dentro del Art Nouveau, los nombres del suizo Steinlen, del austriaco Hoffman y de los ingleses Mackintosh y Beardsley, contribuyeron con sus creaciones a la mayor gloria del cartelismo.

Las vanguardias artísticas del primer cuarto del siglo XX (cubismo, constructivismo, dadaísmo), también encontrarían en el cartel un vehículo perfecto para la difusión de sus postulados. En Francia un gran

creador, Cassandre, señalaba que el cartel se había convertido en una «máquina de anunciar». Las innovaciones del cubismo son recogidas fielmente por este cartelista quien, fascinado por las máquinas, realiza una serie de carteles para la Compañía Internacional Wagons-Lits de asombrosa fuerza expresiva.

En 1933 Cassandre resumía de este modo sus opiniones sobre el papel del diseñador de carteles:

«Es difícil determinar el lugar que corresponde al cartel entre las artes pictóricas. Unos lo consideran una rama de la pintura, lo cual es erróneo; otros lo colocan entre las artes decorativas y, en mi opinión, están igualmente equivocados. El cartel no es ni pintura ni decorado teatral, sino algo diferente, aunque a menudo utilice los medios que le ofrecen una u otro. El cartel exige una absoluta renuncia por parte del artista. Este no debe afirmar en él su personalidad. Si lo hiciera, actuaría en contra de sus obligaciones. La pintura es un fin en sí misma. El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles tiene el mismo papel que el funcionario de telégrafos: él no inicia las noticias, simplemente las transmite. Nadie le pregunta su opinión, sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto.»

Mientras tanto en la Unión Soviética los artistas de vanguardia se agrupaban en el movimiento constructivista, en el que van a militar nombres tan ilustres como El Lissitzky.

También en el resto de Europa, movimientos artísticos como la Bauhaus en Alemania o De Stijl en Holanda contaban entre sus representantes con cartelistas ilustres.

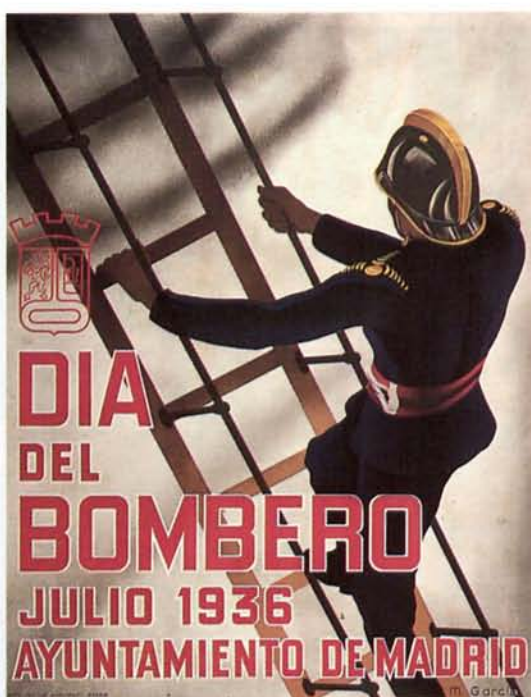
Habrà que esperar a los años sesenta para vivir otro momento de esplendor del cartel con la aparición del Arte Pop. Roy Lichtenstein y Andy Warhol son, posiblemente, los nombres más famosos del movimiento y los que mejor han sabido ligar la dimensión estética del cartel con su función publicitaria.





V. Ibáñez: *Carnaval* (1935).



M. García: *Día del bombero* (1936).

¿Qué ocurría mientras tanto en España? Aunque con cierto retraso respecto a franceses, ingleses o alemanes, también en nuestro país empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo XIX los primeros carteles y muy pronto la creación de concursos dará un impulso decisivo a la labor de pintores y dibujantes.

Dejando a un lado los carteles para las corridas de toros, que comienzan a aparecer en el siglo XVIII, y de los que posee una magnífica colección el mismo Museo Municipal, parece ser que el primer testimonio gráfico del que se tiene noticia es el de los chocolates Matías López, el famoso cartel de «los gordos y los flacos», de 1875, y cuyo autor fue Francisco Ortego; por lo menos así ha sido atribuido siempre aunque esté sin firmar.

Va a ser en Cataluña donde se desarrolle el movimiento cartelista con mayor pujanza, gracias a los concursos publicitarios. El primero de ellos fue convocado en 1898 por Vicente Bosch para anunciar el Anís del Mono. Ramón Casas se llevó el primer premio, Alexandre de Riquer el segundo y Alfred Roig Valentí el tercero. También por entonces Manuel Raventós convoca otro concurso para dar a conocer el espumoso Codorníu. Ramón Casas queda en segundo lugar pero es su cartel el editado y distribuido.

Unos años antes el Círculo de Bellas Artes de Madrid había encargado el cartel correspondiente al Baile de Máscaras de 1892 a Cecilio Pla. Posteriormente la convocatoria de los concursos anuales para este acontecimiento social ha permitido al Círculo contar con una de las más espléndidas colecciones de carteles de autores españoles. Efectivamente, a su anuncio acudían puntualmente tanto autores consagrados como noveles, y la concesión de un premio del Círculo de Bellas Artes suponía un auténtico hito para su ganador. Dentro del mundillo artístico madrileño se producían apasionadas discusiones sobre este evento y en la prensa aparecían multitud de noticias sobre el tema. Los nombres de Rafael de Penagos, Agustín López, Federico Ribas, Salvador Bartolozzi, Agustín Blan-

Anónimo: *Verbena de la Paloma* (1935).

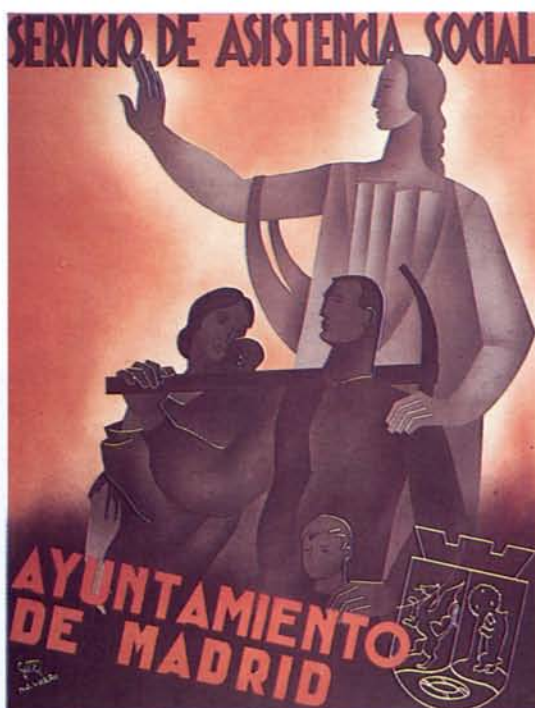




Eguía: *Carnaval* (1936).







Gutxi y Navarro: *Servicio de Asistencia Social* (1931-36).



José Espert: *Servicio de Asistencia Social* (1931-36).

co Varas, Teodoro Delgado, Serny, etc., aparecen unidos a estas convocatorias.

También en Madrid la revista *Blanco y Negro* convocaría concursos de carteles, y Perfumería Gal, también madrileña, realizaría en 1916 otro concurso para promocionar sus productos en Barcelona; desde entonces los nombres de Ribas, Penagos y Bartolozzi estuvieron ligados a la propaganda de esta industria perfumista.

Dos años antes, en 1914, la casa Amatller anunció también la convocatoria de un concurso para sus chocolates. El número de dibujos presentados fue numerosísimo, alzándose con el primer premio Rafael de Penagos.

Durante los años veinte el cartel continuó siendo un elemento imprescindible en campañas publicitarias y en anuncios de conmemoraciones de todo tipo. Al igual que Madrid y Barcelona también Valencia, con una industria de artes gráficas de amplio desarrollo ofrece multitud de concursos anuales de todo tipo: círculos de bellas artes, carteles para ferias y fiestas, carteles comerciales (para concursos de arroz, aceite) y los carteles de Fallas.

No es de extrañar por lo tanto, que esta tradición, unida a otras influencias como las del cartel militar de la Primera Guerra Mundial, el cartel de la revolución rusa y la fuerza de las tendencias futurista y constructivista, diera nacimiento al cartel político de la II República y, más adelante, a la producción ingente de carteles durante la Guerra Civil. El cartel se va a convertir en el arma propagandística más útil y en él volcarán sus esfuerzos todos los artistas alineados con la República, confiriéndole una calidad nunca alcanzada en la historia del cartelismo español. Es la hora de Josep Renau, de Ramón Gaya, de Cañavate, de Juan Antonio Morales, de Ballester, de Espert, de Bardasano, y de tantos otros, algunos aún hoy en día en el anonimato. El mismo Joan Miró contribuyó también con su arte realizando el célebre cartel que lleva la leyenda «Aidez l'Espagne». Carlos Saenz de Tejada, por otra parte, sería el mejor cartelista de la zona nacional durante la Guerra Civil.

En la etapa correspondiente a los años cuarenta se abandona la estética vanguardista anterior y se promueve, en general,





Augusto: Verbenas de San Juan y San Pedro (1931-36).





Tadeo Villalba: *Fiestas de San Isidro* (1947).Enrique Azkona: *Fiestas de San Isidro* (1947).

un tipo de cartel donde prima la exaltación de valores regionales y folclóricos. Los carteles más interesantes de esta década y las siguientes serán los publicitarios. Finalmente, en los años setenta y, sobre todo en los ochenta, se observa un renacimiento apreciable en el cartel y aparecen autores que impulsan positivamente el mundo cartelístico. Alguno de estos nombres figuraron en la Exposición del Museo Municipal.

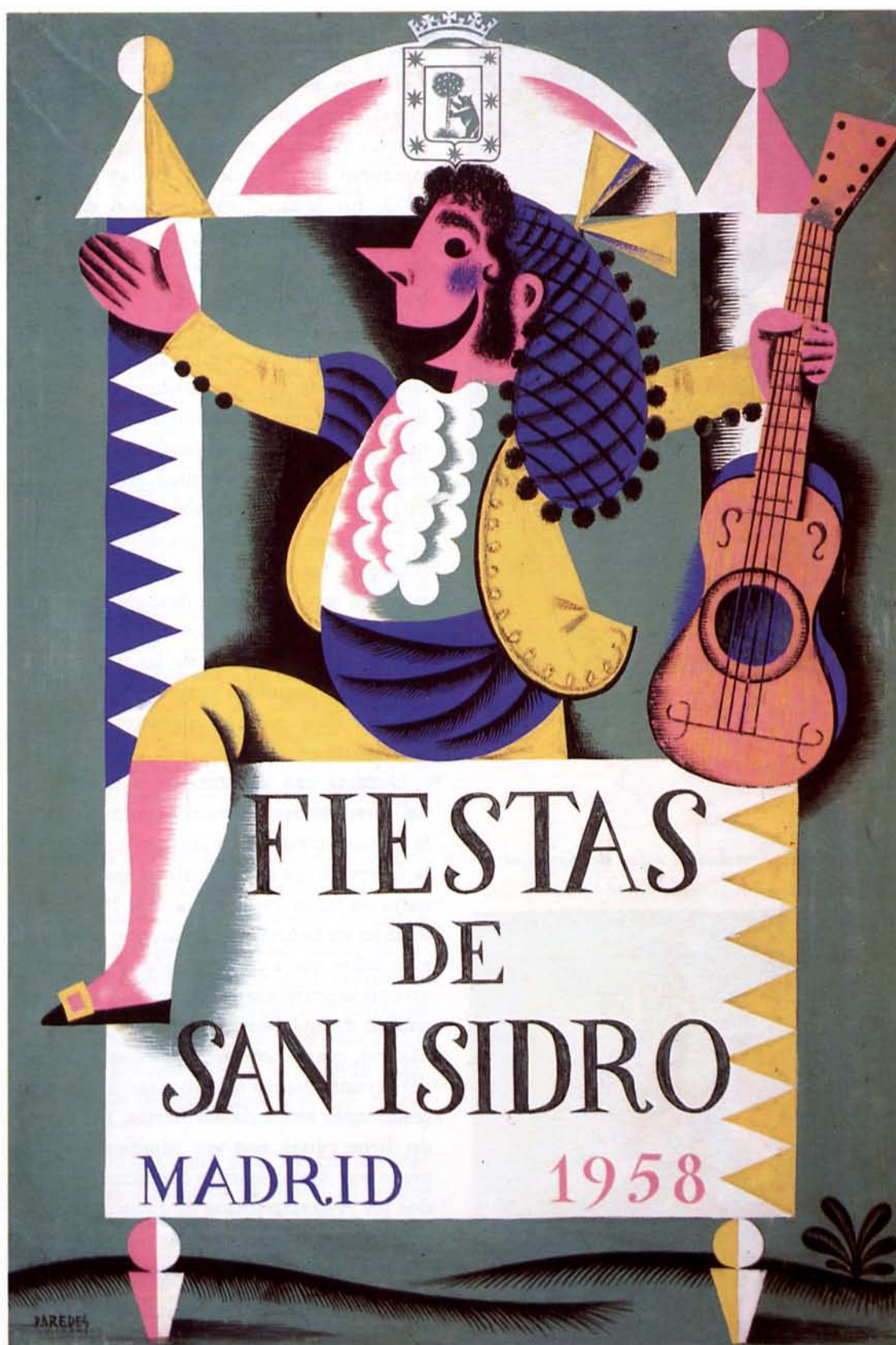
Volviendo de nuevo al tema de la exposición recordemos en primer lugar al grupo compuesto por carteles impresos de los años 1932 a 1936.

Es una muestra heterogénea, en la que priman los carteles festivos (Carnavales, Verbenas, Día del Bombero, Fiestas de Año Nuevo) junto a un grupo dedicado al Servicio de Asistencia Social del Ayuntamiento y Socorro al Pobre de la Junta de Beneficencia del Distrito Centro.

Característica común a casi todos ellos es su alto grado de calidad, aunque de algunos de sus autores no se pudo lograr, desgraciadamente, en el momento de confeccionar el catálogo, ningún dato biográfico. Los correspondientes a Antonio Vila, «Primer Aniversario de la República Española»; A. Esteban, «Verbena de la Paloma»; Ibáñez, «Carnaval»; Tita, «Carnaval» (1935); Anónimo, «Verbena de la Paloma» (1935); Eguía, «Carnaval» (1936); García, «Día del Bombero»; Augusto, «Verbena de San Juan y San Pedro» o los de Gutxi y Navarro y Espert, dedicados los dos últimos al Servicio de Asistencia Social, son muestra bien elocuente del alto grado de efectividad logrado por nuestros artistas, que consiguen *hacer entrar visualmente* el mensaje que se quiere transmitir, aunando la tradición festiva madrileña con las tendencias artísticas del momento. El arte de calidad se despliega en la calle para poder llegar con facilidad a las masas.

Algunos de los nombres presentes en las obras de este período aparecerán también en diversos carteles de la Guerra Civil, como es el caso de Augusto, Espert, Cabrera, García, Goñi, etc., lo cual iba a suponer a más de un artista graves dificultades a la finalización de la contienda. Tal fue





José Paredes Jardiel: *Fiestas de San Isidro* (1958).





Serny: Fiestas de San Isidro (1947).

Pedro Mairata Serrano: Fiestas de San Isidro (1949).



el caso de José Espert, que tuvo que emigrar a Méjico. Durante la década de los treinta se había convertido en uno de los grandes cartelistas del momento, en parte gracias al primer premio conseguido en el concurso del Círculo de Bellas Artes de 1933. En Méjico, donde murió en 1950, también estuvo considerado como una de las máximas figuras de la ilustración y el dibujo publicitario.

Desgraciadamente está por hacer todavía la historia de muchos dibujantes de este período, de los que en ocasiones no nos ha llegado más que el seudónimo. Esperemos que, gracias a estas exposiciones, se promueva la investigación necesaria para rescatar sus nombres del olvido.

En lo que respecta a los dibujos de carteles para San Isidro han figurado en la exposición no solamente los galardonados con el primer premio, que se convertían así en el cartel anunciador de las fiestas, sino también los segundos y terceros premios de algunos años que, en algunas ocasiones, también se imprimían.

Durante casi cuarenta años la elección del cartel de San Isidro se reguló mediante la convocatoria de un concurso. En 1947, la Corporación Municipal, en sesión ordinaria de fecha 14 de marzo de 1947 acordaba lo siguiente: «Celebrar, con sujeción a las bases que a continuación se expresan, un concurso del cartel anunciador de la festividad de San Isidro Labrador, patrón de Madrid, para el corriente año, en el deseo del Ayuntamiento de procurar dar mayor realce cada año a dichas fiestas, repartiendo dicho cartel, una vez adjudicado e impreso por Artes Gráficas Municipales, a todos los Ayuntamientos de España...».

De esta forma se inicia la tradición que, como se ha indicado antes, perdurará casi hasta nuestros días, tal y como manifiestan Pilar Garrido y José B. Bermejo en su artículo «Crónica de los concursos de carteles de San Isidro (1947-83)», incluido dentro del catálogo de la exposición. Puede calificarse de afortunado este acuerdo municipal por cuanto ha supuesto de medio de expresión para profesionales del dibujo y la pintura, al tiempo que permite hoy en



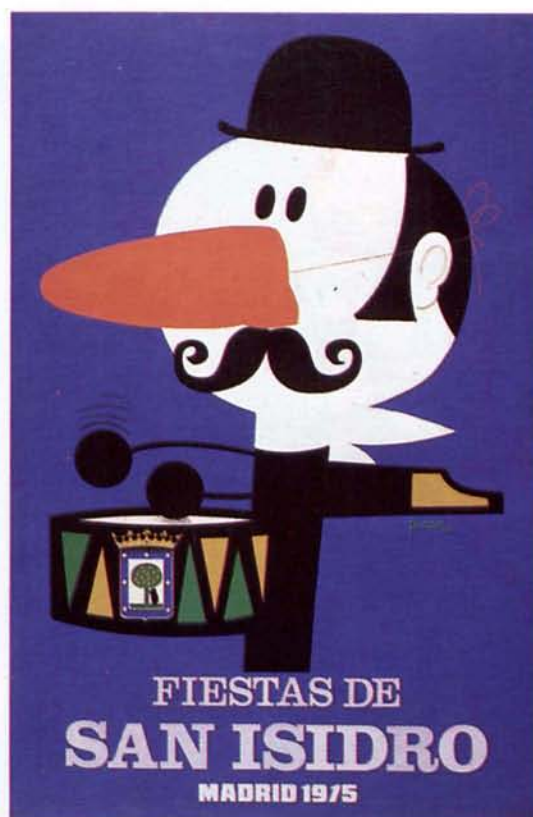
día, realizar un recorrido por las tendencias del diseño gráfico a lo largo de los últimos años.

Aunque en las primeras convocatorias los miembros del jurado eran todos pertenecientes al Ayuntamiento de Madrid, ya en 1951 se incluye un representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como muestra del interés municipal por estos temas, y respondiendo también a las críticas de instituciones especializadas que habían protestado por las resoluciones de los concursos de carteles en general. Cinco años después aparece otra importante novedad y es la de admitir de forma regular la presencia de un representante de la Unión de Dibujantes como miembro del jurado. Poco a poco se va diversificando la composición de estos jurados incluyendo a especialistas, al tiempo que se va incrementando la cuantía de los premios.

En los últimos años ha desaparecido la figura del concurso. El encargo directo también ha potenciado la edición de magníficos carteles de los que pueden servir de ejemplo los reproducidos en las ilustraciones.

Al tratarse de un grupo destinado a conmemorar la fiesta de San Isidro encontramos en todos ellos, diferencias de estilo aparte, una evidente homogeneidad temática, repitiéndose los tópicos madrileños tanto en paisajes y arquitecturas como en indumentaria y elementos simbólicos. En todos los dibujos aparece la leyenda «Madrid. Fiestas de San Isidro» y el año correspondiente.

La figura del santo es la imagen más representada, figurando ya desde el primer año en el dibujo de Tadeo Villalba que obtuvo el primer premio. Los tipos castizos madrileños constituyen otro de los motivos al que más han recurrido los artistas en el transcurso de los años. Del dibujo de Serny de 1947, ganador del segundo premio a los de Mariné de 1985 y 1987, Javier de Juan de 1989 o Javier G. del Olmo de 1988, hay una considerable distancia, pero la pareja que acude a divertirse a los festejos, sea con mantón de Manila o con cazadora, asiste con idéntico espíritu, indicati-



Juan Poza Tártalo: *Fiestas de San Isidro* (1975).



José Barahona Marco: *Fiestas de San Isidro* (1954).



Javier de Juan: *Fiestas de San Isidro* (1989).Javier G. del Olmo: *Fiestas de San Isidro* (1988).

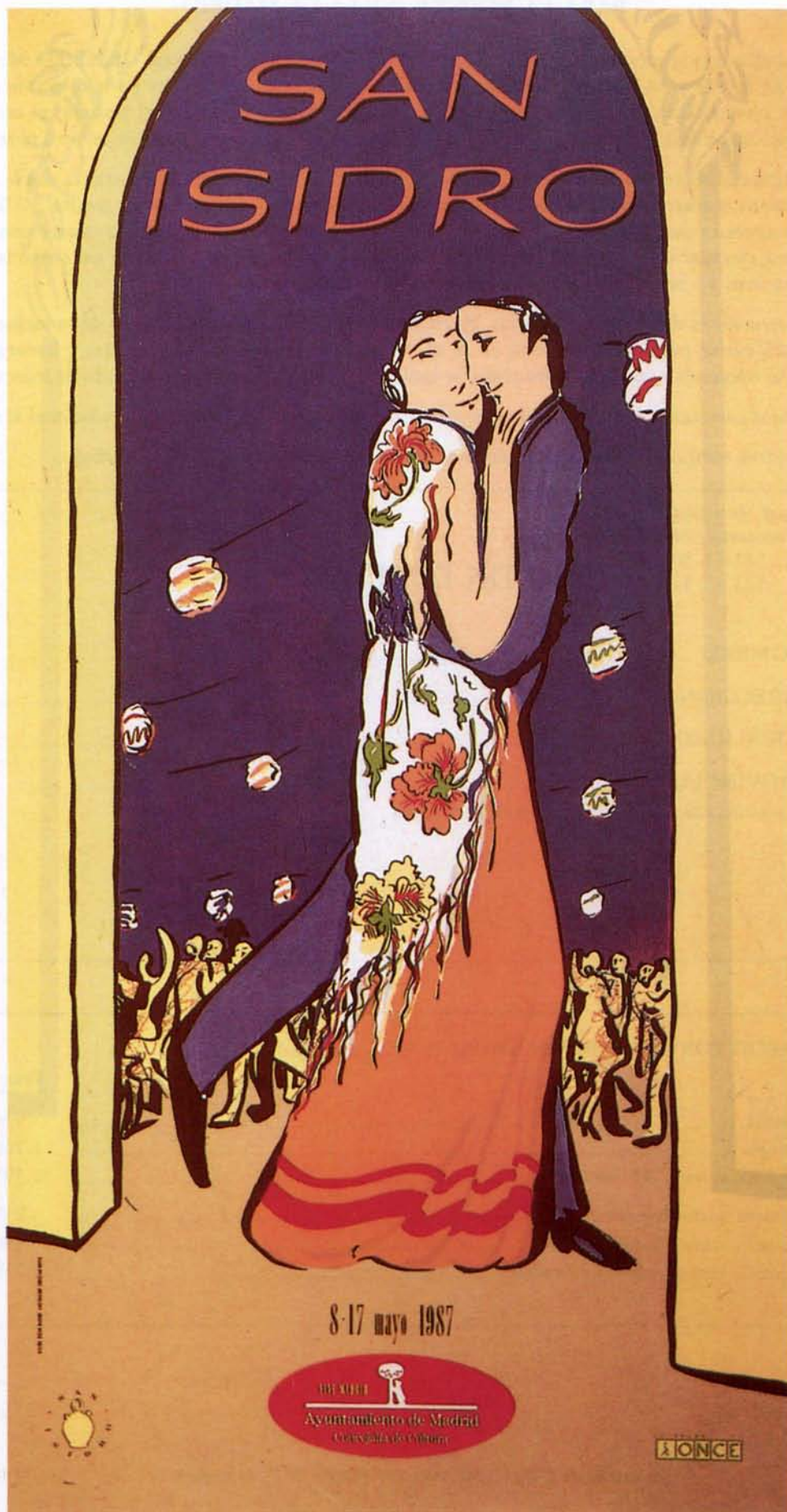
vo de que la tradición festiva está firmemente anclada en el pueblo madrileño, por más que en algunos períodos haya languidecido.

La pareja de Isidros, habitantes de los pueblos de los alrededores de Madrid que acuden a la capital, es también tratada en varias ocasiones y, al igual que la imagen de San Isidro, aparece ya desde el primer año. El oso y el madroño, el gato, como animales simbólicos de Madrid, o los elementos de la fiesta, tales que norias, marionetas, organillos, etc., aparecen también profusamente en las piezas expuestas. Lo mismo ocurre con determinados espacios de la ciudad, la pradera de San Isidro, la Plaza Mayor o la fuente de la Cibeles, son los lugares preferidos por los artistas.

A lo largo de estos cuarenta y cinco años son muchos los creadores que han participado en la confección de los carteles de San Isidro. Todos ellos han sido relacionados en el catálogo de la exposición, y gracias a ellos ha sido posible contar cada año con el medio idóneo para anunciar adecuadamente las fiestas. Muchos de ellos han colaborado también con otras instituciones como el Círculo de Bellas Artes, obteniendo premios en diversas ocasiones. Esperemos que esta colaboración con el Ayuntamiento continúe también en años venideros.

Por último reseñar que para la confección del catálogo, que incluye la reproducción de todos los carteles con su correspondiente ficha técnica, así como ampliaciones en color de un buen número de ellos, se recurrió a especialistas en el tema. José Mario Armero ofreció en su artículo «Hacia la recuperación de los carteles de Madrid», una panorámica general sobre el tema del cartel, Pilar Garrido y José B. Bermejo se centraron en la convocatoria de los concursos de carteles, Luis Carandell, por su parte, escribió en torno a San Isidro y a la devoción que Madrid siente por él, y, por último, Jesús Sáiz y Luca de Tena, realizó un estudio de las obras expuestas que plasmó en el artículo «Carteles de Fiestas en la Colección del Museo Municipal del Ayuntamiento de Madrid».





Oscar Marine: *Fiestas de San Isidro* (1987).



**NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES  
PARA LA REVISTA «VILLA DE MADRID»**

Los trabajos que se envíen a la redacción de la revista (calle de Fuencarral, 78, 28004 Madrid, telf.: 522 57 32 y 532 61 30) deberán ser inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor (o autores), su dirección y teléfono. También se hará constar la fecha de envío a la revista.

Los originales se presentarán mecanografiados (en UNE A4 y por una sola cara), a doble espacio —tanto el texto como las notas— y sin correcciones a mano. Cada hoja tendrá 30 líneas, con un anchura de 60 espacios, dejando a la izquierda un margen mínimo de cuatro centímetros para efectuar correcciones. Las páginas irán numeradas correlativamente así como las notas, que irán en hojas aparte al final del artículo.

Las ilustraciones deberán ir rotuladas. Se recomienda que las fotografías sean de la mejor calidad para evitar pérdida de detalles en la reproducción. Todas irán numeradas y llevarán un breve pie o leyenda para su identificación; se indicará asimismo el lugar aproximado de colocación.

Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

Los autores recibirán un ejemplar del volumen en el que se publique su trabajo.

Museo Municipal  
c/ Fuencarral, 78  
Tels.: 532 61 30  
522 57 32

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: .....

PROVINCIA: .....

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

Firma:

**PRECIO POR SUSCRIPCION ANUAL (I. V. A. incluido)**

	Ptas.
España .....	954
Europa .....	1.760
América y resto del extranjero .....	2.395
Número suelto España .....	239
Número suelto Europa .....	440
Número suelto América-extranjero .....	559

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









Ayuntamiento de Madrid