

VILLA de MADRID



VILLA
de
MADRID

R E V I S T A D E L E X C M O . A Y U N T A M I E N T O

DELEGACION DE CULTURA

DIRECTOR:
RUFO GAMAZO RICO

REDACCION: PLAZA MAYOR, 27
ADMINISTRACION: PLAZA DE LA VILLA

Teléfonos: Dirección, 265 91 38
Administración, 248 01 29

PRECIO DEL EJEMPLAR: 150 PESETAS

M A D R I D

AÑO XVI

1978-III

NÚM. 60

Sumario

Goya en Madrid. (IV) Los Reyes: Carlos IV, por MARIANO JUBERÍAS.

Los tapices malditos, por JOSÉ LUIS PÉCKER.

El Presidente Giscard, en la Casa de la Villa.

Ante el cuadro del «testamento», de Rosales, por ENRIQUE PARDO CANALIS.

El Zoológico de la Casa de Campo, por ANTONIO APARISI.

La estatuaria transida de Elena Lucas, por ANTONIO COBOS.

Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá, por FERNANDO CHUECA GOITIA.

La Puerta de los Españoles en Breda, por ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO.

Gonzalo Fernández de Oviedo, por FEDERICO CARLOS SÁINZ DE ROBLES.

Las casas en que vivió D. Ramón Mesonero Romanos, por RICARDO DONOSO-CORTÉS Y MESONERO ROMANOS.

Ricardo de la Vega y «La Verbena de la Paloma», por MARIANO SÁNCHEZ DE PALACIOS.

Eduardo Sojo, caricaturista político, por MARÍA MÉNDEZ RUTLLÁN.

Acróbatas, músicos callejeros, forzudos y seres deformes, por M.^ª DEL CARMEN SIMÓN PALMER.

La Puerta de Alcalá fue construida sobre terreno de una cañada real, por JUAN LAGARMA.

Apuntes para un catálogo de lápidas madrileñas, por JUAN SAMPELAYO.

Madrid y sus libros.

Fotografías: Imagen-Fotógrafos, Mariano Juberías, Yebra.

Ilustraciones: Museo Municipal.

Depósito legal: M. 4.194-1958

A. Gráficas MAGUNCIA. Trujillos, 7 MADRID

Nuestra portada: «*El Pelele*», de FRANCISCO DE GOYA.

LOS REYES: CARLOS IV

Por Mariano JUBERIAS OCHOA

POR la mecánica sucesoria de las monarquías, Carlos IV, hijo mayor de Carlos III, le siguió en el trono de España y fue proclamado Rey, el quinto de la dinastía borbónica española. Había nacido en Nápoles en 1748, siendo su padre soberano de aquél pueblo. A los diecisiete años contrajo matrimonio con María Luisa, hija del duque de Parma, don Felipe.

En la misma ceremonia en que su padre fue proclamado Rey de España, el 19 de julio de 1760, él lo fue como Príncipe de Asturias. Es decir, que durante veintinueve años tuvo el cargo más cómodo, más atrayente y más simpático que se pueda apetecer. El más divertido también, porque incluso en la Corte más austera de Europa, que era la de Carlos III, encontró medios suficientes para sus expan-

siones. Entre ellos la construcción de «las casitas del príncipe», donde podía reunirse con la juventud contemporánea para jugar, bailar y demás entretenimientos. Para su construcción tuvieron a sus órdenes, entre otros grandes artistas, al arquitecto madrileño Juan de Villanueva, que construyó la casita del príncipe de El Pardo y las dos de El Escorial. Estas obras, pequeñas en relación con el



Goya; retrato del rey Carlos IV. La iconografía goyesca de Carlos IV de esta época es muy completa. En este mismo año de 1779, pinta, además de este retrato, otro con traje de caza, otro ecuestre y, al año siguiente, el de la familia de Carlos IV.

edificio del Museo del Prado, el Observatorio Astronómico, el Oratorio del Caballero de Gracia, también debidos a la inspiración del mismo arquitecto real, son la espuma y la gala de toda una civilización y perfectas muestras del refinamiento del siglo XVIII. De sus paredes, forradas de estucos, sedas de Valencia, rasos bordados, colgaban, y cuelgan, cuadros de Tiépolo, Giaquinto, Mengs, González Velázquez y sus techos estaban pintados por Bayeu, Maella y otros pintores de cámara. Luego tapices, relojes, candeleros, arañas, elegantísimo mobiliario. Mármoles y alfombras completaban su fascinante conjunto. Hablando de estas casitas, dice el Marqués del Lozoya: «No eran residencias —carecían de cocina y dormi-

torios— sino lugares de grata y efímera reunión, en que era posible, en un exquisito ambiente, merendar, bailar y oír música. Carlos IV y María Luisa de Parma, fueron, cuando les llegó su tiempo, los más infaustos reyes de España, pero nadie les podrá negar su gusto certero y refinado en materia de arte. Basta para su gloria de coleccionistas y mecenas el que supieran comprender el gusto difícil de Goya en un mundo que adoraba la elegancia cortesana de Antonio Rafael Mengs.»

Ya tenemos a la vista en estas últimas palabras, retratados con exactitud a los nuevos monarcas y también a Goya, que en este reinado habría de alcanzar la cumbre de su arte y de su producción.

Por de pronto, y por el sólo hecho de las fiestas de la coronación, recibió tal cúmulo de encargos de retratos de la pareja real, que aún para un hombre de la extraordinaria capacidad de trabajo y de su fecundidad, Goya no pudo atender por sí sólo el chaparrón de peticiones y tuvo que valerse de la colaboración de Agustín Esteve para atender, en parte, a sus clientes. Esteve, pintor valenciano siete años más joven que el hijo de Fuendetodos, trabajó asiduamente con él, hizo copias de sus retratos por encargo de la Casa Real y particulares. Llegó a compenetrarse tanto con la técnica del maestro que, crítico tan perspicaz como Mayer, llegó a incluir en el catálogo de obras de Goya, hasta 22 de Agustín Esteve, según demuestra el profesor norteamericano señor Soria, autor de una excelente monografía del pintor valenciano.

Estos retratos, que no son nunca de los dos reyes juntamente, sino que siempre se realizan en cuadros por separado, son requeridos con urgencia por centros oficiales, Academias y particulares, no sólo para adorno de estrados y salones, sino, incluso, para colgarlos de las fachadas madrileñas con motivo de las fiestas de exaltación al trono de Carlos IV y jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias. Madrid era una fiesta: casas nobiliarias y centros oficiales decoraban sus fachadas con fabulosas y fingidas arquitecturas, colocando en ellas retratos de los reyes, entre otros sitios, nos describe Beruete Moret, en la Casa de Correos (actual Dirección General de Seguridad), en la Puerta del Sol, en casa del Duque de Híjar, en la carrera de San Jerónimo y en la plazuela de la Villa, en la Casa de Cisneros que era a la sazón domicilio de Campomanes, Director de la Real Academia de la Historia, dato que hace sospechar a Sánchez Cantón que estos retratos fueron los que, por mediación de Jovellanos, encargó la docta Corporación a Goya, en su sesión de 20 de marzo de 1789.

Además de los de la Academia de la Historia, que acabamos de reseñar, se conocen varias parejas de retratos representando a los recién proclamados soberanos entre ellas una en el Prado (él con traje de corte y ella con tontillo), la de la embajada de España en París, las de los museos de Córdoba, Zaragoza y San Sebastián, etc.

¿Cuántos realizó en esta época y cuántos son del todo de su mano? Es pregunta que aún no ha sido contestada con rotundidad y precisión. Martín S. Soria, en su «Esteve y Goya»,



El cartón para tapiz «La Boda», pertenece a la última entrega que Goya efectuó a la fábrica de Santa Bárbara; lote en el que iban también «El Pelele», «Los Zancos», etc.

dice: «el propio Goya terminó por lo menos cuatro pares de retratos reales: tres para la coronación destinados a decorar edificios de palacios y uno por encargo de la Academia de la Historia», y añade: «Esteve continuó copiando retratos de Goya hasta 1808 y tanto de los reyes como de los nobles y particulares». Gudiol precisa, que la mayoría de estos cuadros los debió ejecutar entre el 14 de diciembre de 1788, que muere Carlos III y entre el 21 y 23 de septiembre de 1789, fiestas de la Coronación. Lafuente Ferrari, en sus «Antecedentes, coincidencias e influencias del Arte de Goya», reproduce unas palabras del ilustre profesor don Elías Tormo, que exteriorizan las dudas que tenía a este respecto. Son las siguientes: «¿Cuántos retratos de Carlos IV y de María Luisa, de recién ascendidos al trono, todos iguales, salvo los colores de la indumentaria aparatosa, no se clasifican como Goya en los Museos, palacios y colecciones? Pues todos ellos, menos uno, es probabilísimo que los pintaran epígonos».

Mucho se ha adelantado con posterioridad a este juicio en añadir preci-

siones a este tema, pero aún se encuentran dudas y marañas.

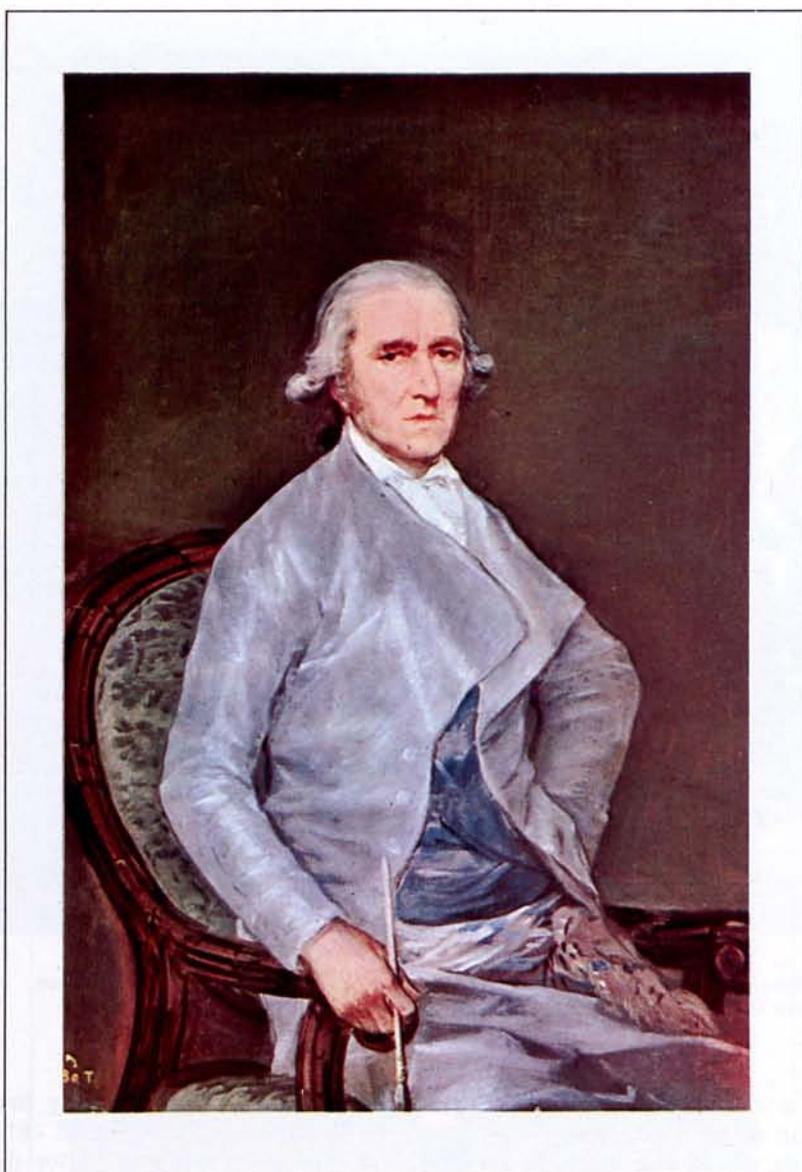
Sea de ello lo que fuere, la verdad incuestionable es que nuestro pintor entró con fuerza arrolladora en la nueva situación palatina, siendo motor principal para este rápido ascenso la mucha simpatía y admiración que, de príncipes, sintieron por él, como lo demuestra el acto de presentación a Carlos III, en que estuvieron presentes, como relatamos en el anterior artículo.

Este ascenso en la vida social y palatina se refleja, no sólo en los numerosos encargos que de todas partes recibía, sino también, y muy particularmente, en una serie de actos y disposiciones emanados de la Corona, como la Real Orden de 6 de mayo de 1789, reproducida por el Conde la Viñaza, en la que se le nombra para que en compañía de los pintores de Cámara Francisco Bayeu, Mariano Maella, Francisco Xavier Ramos y Eugenio Ximénez y de los escultores Pedro Michel y Celedonio Arce, hagan inventario y tasación de pinturas y bustos que quedaron al fallecimiento del rey padre (Carlos III).

Por una R. O., fechada y firmada en Aranjuez en 25 de abril «El Rey, ha venido en nombrar pintor de Cámara con todos los goces que ha tenido hasta aquí a don Francisco Goya».

Nuestro pintor se entera confidencialmente del nombramiento y el mismo día se apresura, lleno de gozo, a comunicárselo a su eterno amigo, en carta, que dice: «No te respondí aguardando alguna noticia de mis ascensos y ahora acabo de recibir por un amigo la noticia de que me han hecho pintor de Cámara». Jura el cargo en Aranjuez el 30 y, dos días después, el 2 de mayo, vuelve a escribir a Zapater. «Querido Martín —le dice— ahora llego del Sitio (del Real Sitio de Aranjuez) y no tengo tiempo para más. He jurado en manos del Sumiller de Corps, con el Controller a un lado y al otro el Grafier, con mucha autoridad. Pero con el mismo sueldo que hasta aquí gozaba». Las últimas palabras están llenas de ironía y amargura porque, en efecto, como dice la R. O. el nombramiento fue con los «mismos goces que tenía».

Como signo del primerísimo plano



Goya; retrato de Francisco Bayeu. El retrato del cuñado de Goya, iniciado poco antes de la muerte del hermano de Josefina, fue terminado después de su fallecimiento. Sebastiana Bayeu Merklein, regala a Goya una caja de oro y cristal «en agradecimiento al tío Goya, por el retrato de papá».

que empezó a ocupar en la corte de Carlos IV, podemos señalar su colaboración en el «Calendario Manual y Guía de Forasteros en Madrid», publicación para la que aporta retratos de los reyes, unas veces dibujados ex-profeso y otras de cuadros grabados por Carmona y otras en que aparecen los soberanos en sendos óvalos, pintados por Goya, dibujados por Agustín Esteve y grabados por Rafael Esteve. Esta aportación goyesca al calendario manual se inicia en 1791 y aún continuaba en 1801.

Todavía, y por poco tiempo, sigue Goya en la época de Carlos IV pintando cartones para tapiz. Aquel ímpetu con que inicia esta tarea a finales

de 1774, ahora la hacía obligado y a regañadientes, porque había tomado conciencia de que su madurez técnica era superior a la realización de estas obras, más próximas a lo decorativo que al arte puro y más para la artesanía o arte suntuario que para el servicio de la pintura en sí.

Ya en 1789 Goya se muestra reacio y pone cortapisas a la ejecución de tapices y, en un momento determinado de 1790, suscita un grave problema de disciplina, negándose a recibir por conducto de Mariano Salvador Maella, uno de los directores de pintura de la Real Fábrica (el otro era Francisco Bayeu), las medidas a que habían de ajustarse los cartones, como

era preceptivo, en cumplimiento de la Real Orden de su nombramiento como pintor cartonista y como venía haciéndolo desde la fecha de su promulgación. Alegaba Goya que habiendo sido nombrado recientemente pintor de Cámara, no tenía por qué continuar supeditado al artista valenciano en esta materia. Ante esta decisión unilateral, estalla la tormenta administrativa. Maella, como jefe superior, da cuenta por escrito; Libinio Stuyck, como director técnico, hace lo mismo. Interviene entonces el jefe superior de todos, Francisco Sabatini, el ilustre arquitecto, Académico de honor de San Fernando, teniente general de los reales ejércitos y en su profesión artista consumado, como revelan sus obras realizadas en Madrid, toma parte en el asunto y formula un informe nada favorable a Goya, proponiendo, incluso la suspensión de empleo y sueldo. La tensión ha llegado a su punto culminante; pero en este momento intervino Francisco Bayeu como hombre bueno, y hace un quite oportunísimo a su cuñado, como luego le haría otros importantísimos, que a su debido tiempo relataremos, y restablece la situación. Goya vuelve a la disciplina de la fábrica de tapices y en una carta emotiva da las gracias a su hermano político, Bayeu, en la que entre otras cosas dice: «... pido a Dios con el mayor fervor me quite el espíritu que me sobra en estas ocasiones para no incurrir en nada que parezca soberbia».

De la repercusión que este asunto hubiera tenido en las altas esferas, en el Rey, estaba Goya temeroso, como revela a su amigo Zapater en carta de diciembre de 1791, en la que relatando su primera visita a S.M. después del incidente, le dice: «iba temeroso porque ha habido personas de mi profesión (Maella), que ha dicho en el mismo Cuarto (Palacio) que yo no le quería servir y otras cosas que hacen los hombres viles».

La tormenta se desvanece en una escena protagonizada por el Rey en la que el soberano se produce con sencillez, magnanimidad, comprensión y cariño. Así la relata Goya en la carta citada: «He ido a ver al Rey, mi señor, y me ha recibido muy alegre. Me ha hablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía), le he dado razón y me ha apretado la mano y se ha puesto a tocar el violín». Digamos, de pasada, que lo de las viruelas, no era una alusión velada a la situación pasada, sino un hecho real, porque el maestro, a su regreso de un viaje a Zaragoza, encontró a su hijo atacado

por esta enfermedad que, al parecer, le contagió.

Del comportamiento del Rey con su pintor, nos da cuenta el hijo de Fuentetodos en otra carta anterior a su amigo y confidente, en la que le relata la reacción de S. M. cuando le presentó el retrato que le había hecho, encargado por el Rey para mandárselo a Fernando IV, Rey de Nápoles, hermano del monarca español. Dice así: «...he tenido la felicidad de haberle dado (a Carlos IV) mucho gusto, de modo que, no sólo con las expresiones de su boca me ha elogiado, sino, con las manos sobre mis hombros, medio abrazándonos y hablándome mal de los aragoneses y de Zaragoza».

En el año de 1790 tuvo la alegría y el honor de ser nombrado académico de la de San Carlos de Valencia, como consecuencia de la estancia del pintor en la ciudad del Turia. Goya expresa su agradecimiento a la ilustre Corporación en una carta que empieza así: «Por oficio de V.S. (presidente de la Academia), de veinte de este mes (diciembre), tengo el honor de saber que la Real Academia de San Carlos, ha tenido a bien dispensarme la gracia de haberme creado uno de sus individuos de mérito por aclamación general, a propuesta del director general de ella».

Goya reanuda su actividad como cartonista por poco tiempo, y con un número reducido de modelos para tapiz. Concretamente con ocho. Entre ellos están piezas tan notables como «La gallina ciega», «La Boda», los «zancos», etc.

A finales de 1792, se produce en la vida de Goya el hecho más trascendente de su existencia: el que había de conmocionar todo su ser, poniéndole al borde del último acto, del gesto final. Fue una tremenda enfermedad que zarandó su existencia, transformándole, no sólo en su integridad sensible y normal, sino en los más hondos rincones de su alma y en la sensibilidad, dividiendo su biografía en dos mundos distintos, separados por un abismo insondable, de consecuencias perdurables.

En los últimos meses del año, entre finales del otoño y principios del invierno, se ausenta de Madrid sin causas serias explicables. Y lo hace sin permiso regio, sin haberlo comunicado a ninguna de las personas de las que administrativa y legalmente dependía. Toma la ruta del cálido y maravilloso Sur y la primera noticia cierta que se tiene de este hecho es una carta de Martín Zapater contestando a otra de don Sebastián Martí-



Goya; retrato de María Luisa. Hoy en el Prado y anteriormente en el Museo de Arte Moderno, donde Goya figuraba con derecho propio, por su honda proyección sobre las modernas tendencias.

nez de 5 de enero de 1793. El amigo permanente y confidente del pintor, su corresponsal entrañable, al que en esta circunstancia no había informado de su decisión y propósito de emprender el viaje hacia Andalucía. Dice Zapater a don Sebastián en esta carta: «Amigo y dueño: La estimada de Vuestra Merced de 5 del corriente me ha vuelto a dejar en el mismo cuidado de nuestro amigo Goya que la primera que recibí, y como la naturaleza del mal es de las más temibles, me hace pensar con melancolía sobre su restablecimiento. Vivo bien persuadido de la fina hospitalidad que le dispensan y el cariño con que toda su familia se dedican a procurarles los auxilios y consejos que necesita en tan crítica situación».

La carta fechada en Zaragoza, iba

dirigida a Cádiz, a don Sebastián Martínez que se nos revela, en esta ocasión, como uno de los amigos más entrañables, abnegados y eficaces que cruzan por la vida del maestro universal.

Este caballero riojano, residente en Cádiz, «claridad salada», como dice Manuel Machado, cruza por las páginas saturadas de historia de arte del «Viaje a España», de don Antonio Ponz, en cuyo tomo XVIII, carta primera, dice de su buen amigo Sebastián Martínez «que tenía una colección que debe llamar la atención de los inteligentes en la que se conservan obras singulares de Tiziano, Leonardo de Vinci, Velázquez, Murillo, Cano y otros muchos hasta el número de trescientos cuadros y acaso más».

Describe tres bodegones con figuras



Retrato de la reina María Luisa. Fue pintado en La Granja en 1799. En 1797 había hecho Goya el retrato de la Duquesa de Alba que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, con mantilla. Produjo este lienzo tal impacto que todas las damas, incluida la reina, desearon retratarse con este atuendo. Estévez hizo varias copias de este retrato.

de Velázquez, cuadro de Rivera, Zurbarán, Vacaro, Guido Reni, Salvatore Rosa, etc. Tiene, además este acaudalado hombre de negocios, una rica colección de libros de estampas, estatuillas y ricas y variadas piezas de arte. Este es el caballero, y su efigie la inmortalizó Goya en un elegantísimo retrato que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Don Sebastián escribe una patética carta a Martín Zapater en 29 de marzo de 1793. En ella dice: «Goya sigue igual con lentitud aunque algo mejorado...» El ruido de la cabeza y la sordera en nada han cedido, pero está mucho mejor de la vista y no

tiene la turbación que tenía, que le hacía perder el equilibrio. Ya sube y baja las escaleras muy bien y por fin hace cosas que no podía. La pobre mujer me avisan de Madrid que estuvo bastante mala el día de San José y que para ello contribuyó mucho el pensar en su marido, a pesar de que está conmigo».

Esta enfermedad, por la forma inesperada en que surgió, por haberse producido en un momento en que Goya, faltando a los más elementales deberes de su cargo, se había ausentado de Madrid sin contar con nadie, sin pedir permiso, plantea, además de la crisis de la salud, un agudo problema disciplinario, que pudo aca-

rrrearle la pérdida de su destino y honores palatinos, porque como dice su íntimo amigo Martín Zapater Clavería en carta dirigida a Francisco Bayeu, «a Goya, como te dije, le ha precipitado su poca reflexión, pero ya es preciso mirarle con la compasión que exige su desgracia y como a un hombre enfermo, a quien es menester procurar todos los alivios, como tú lo has hecho, consiguiendo la licencia para el recobro de su salud, y nada menos debía esperar de tu buen corazón y cristiandad».

Algo más consiguieron su cuñado y sus buenos, buenísimos amigos. Habían logrado en enero una licencia en la que el «Rey se ha dignado concederle a don Francisco Goya, dos meses de licencia para que pueda pasar a Andalucía, a recobrar la salud». Y se la concedió cuando ya llevaba dos meses, por lo menos, que se formalizaban con este acto administrativo.

Y todavía el bueno de don Sebastián solicitó de la Secretaría del Sumiller de Corps ampliación de permiso «porque mi amigo don Francisco de Goya salió de esa corte como a Vm. consta con ánimo de ver esta ciudad (Cádiz) y las de tránsito gastando en esto dos meses que traía de licencia, pero la suerte quiso que cayera malo en Sevilla, y creyendo que aquí tendría más auxilios, se resolvió a venir con un amigo que le acompañó». Este amigo debió de ser don Juan Agustín Ceán Bermúdez, que por entonces estaba en Sevilla, haciendo investigación en el Archivo de Indias.

¿Cuáles son los límites en el tiempo de esta enfermedad? Sánchez Cantón los fija entre el 2 de septiembre de 1792 y 11 de julio de 1793, fechas límite en las que asiste a sesiones de la Real Academia de San Fernando.

Sobre el origen y diagnóstico de esta enfermedad, gravísima, han emitido diagnóstico posterior los doctores Marañón, Blanco Soler y otros que coinciden en la peligrosidad del mal, pero no en su causa.

La enfermedad le dejó huella im- placable, produciéndole una total y tan profunda sordera, que no oía ni aún los ruidos más fuertes y no entendía más que lo que le «decían con los signos de la mano», como él mismo confesaba o por escrito, como atestigua el caballero mejicano Posada Soto a quien Goya retrata.

De este sueño sin fronteras de la enfermedad, entre la vida y la muerte, despierta hacia la inmortalidad: había muerto un buen pintor, había nacido un genio.

M. J. O.

LOS TAPICES MALDITOS

Por José Luis PECKER

LA vida del joven Goya no puede servirse en la bandeja de los ejemplos. Más cerca está de la desgana que del esfuerzo; más rica es en peleas que en estudio; más abundante en fugas que en meditaciones. A los veinticinco años ya ha bebido en el vaso de los sinsabores, desafíos, cuchilladas, amenazas, exilio voluntario, amores prohibidos y aun raptos.

Le vendrá bien la cartuja a Francisco. Los monjes no imponen silencio a las campanas ni sosiegan los rezos. Vivirá en una celda generosa y no podrá escandalizarle la comida. Nadie hablará con él: la regla de San Bruno es terminante. Cerca está Zaragoza y bajará con frecuencia a la ciudad porque la tarea que le han encomendado es larga y necesita algún respiro. Mas, enseguida echará de menos ese «zumbido de colmena» de los monjes cuando rezan en el coro y volverá a los andamios de Aula Dei para seguir contando la vida de la Virgen en una cadena de murales que, hoy, aparece rota e inútilmente restaurada.

Acaso se excedió Goya en el tiempo de retiro. Fuera de los muros de la Cartuja de Aula Dei, la vida maduraba de nuevo en ricos colores. Unos ojos de treinta años —como nuevos, tras la clausura— iban a vendimiarse tan rica oferta.

Que le llamara Mengs para que inventara motivos pensando en los lizos

de Santa Bárbara, poco importa... Que entregara inicialmente nueve cartones de caza o fuera el primero «La merienda a orillas del Manzanares», no nos preocupa. Que le asignaran un sueldo inicial de ocho mil reales —pagando aparte la Fábrica cierta cantidad por cada modelo entregado— o que fueran quince mil con anzuelo de título, diez años más tarde, no hace al caso.

Lo que resulta triste es la falta de atención de la Real Fábrica hacia un pintor que la redime del pecado de hacer siempre lo mismo; que siembra la inquietud de buscar colores nuevos; que estrena partituras en las frontales arpas de los tejedores. Nadie sabe con certeza cuántas obras entregó: los más, aseguran que fueron cuarenta y cinco, mientras, los menos, pasan la frontera de las sesenta.

Goya ha hecho un pacto con Madrid y su tiempo: la capital le mostrará sus barrios y sus gentes y él —maestro en el evangelio de la pintura— los hará también «participes de su gloria» regalándoles su apellido (porque su entorno será siempre «goyesco»). Goya descubre afectos en todas partes. Es amigo de «manolos», vecinos del Avapiés, y saluda a los «majos» que alegran el sector de Maravillas. (El suele reunirse a menudo con «los chisperos», del barrio del Barquillo, porque se siente «chispero»).

Pasea los mercados y los lugares de fiesta; participa en los juegos y en las novilladas; retrata las riñas, de las que sabe tanto; se detiene en los ciegos y en los dramas; le distraen los muchachos traviesos como él y sonríe a los niños. Todo lo explica sin discursos: el corazón de don Francisco es un lienzo donde ha pintado la palabra «Madrid».

Durante muchos años entrega sus cartones para tapices con la alegría de un articulista que intenta superarse buscando la noticia en la sección que le han encomendado. Goya ha sido el mejor periodista de su tiempo: conoce las costumbres y las amarguras; las biografías las escribe sin fechas, pero están en los ojos de sus modelos; se ríe de los reyes torpes y se enamora de las majas; insulta entre líneas o escribe poemas al paso, en la Pradera.

Sin embargo, el trato que recibe en la Redacción (en este caso, Santa Bárbara) no puede calificarse de aceptable. La Real Fábrica de tapices no podía imaginar que habría de encontrarse de pronto con un genio capaz de revolucionarlo todo. Goya era original cada día y en cada motivo. No le importaban nada José del Castillo, Barbazza, Ginés de Andrés, González Velázquez, Bayeu o Maella, que entregaban cartones por entonces. Nadie alcanzaba su colorido ni su fuerza. El rito era curioso: en la Fábrica, sucede al elogio el desinterés. Las reproducciones



Los cielos, el paisaje y aún las gentes de los tapices del centro y norte de Europa, gozaban de la sombra y del frío. Goya desnuda la espada de la luz y ataca las sedas del vestido y las gasas del aire. El de Fuendetodos ha inventado el «tapiz meridional».

que hacían de sus temas, no eran exactas; la desgana acercaba los personajes a la caricatura; y una vez terminado el trabajo, desclavaban los cartones de los bastidores, los enrollaban de cualquier manera para buscar sitio a otros encargos y, a la postre, los perdían. En ocasiones, los tejedores —deslumbrados e incapaces ante el grito de color o el movimiento— acudían al director para que devolviera el cartón al maestro aragonés, negándose a iniciar el concierto sobre el lizo si no silueteaba con cárcel las figuras o no apagaba el sol en los detalles. (Caso concreto de «El ciego de la guitarra», cuya pintura inicial hubo de hallar Argandona, desnudando de repintes la voz amarga del coplero.) En suma, los oficiales protestaban con frecuencia de aquella pintura «con tantos adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otras menudencias, pues se gastaba en ello mucho tiempo y paciencia, sin poder adelantar en el trabajo».

Goya fue fiel a ese tormento de quejas y palmadas en la espalda, de repro-

ducciones mal hechas y dinero no cobrado sino por las bravas, a lo largo de dieciséis años.

El pintor ha muerto, cuando la Real Fábrica decide repetir los tapices insultados. Corre el año 1831: la obra de Goya vuelve a los telares por segunda, tercera, cuarta vez... Al cabo de los años, la cuenta ya se pierde.

* * *

Las fechas felicitan o asombran. Tal es el caso que nos ocupa: en 1928, al cumplirse el centenario de su muerte, el Museo del Prado dispuso en salas nuevas a la curiosidad del público, aquellos cartones que estuvieron ocultos en la Fábrica, enrollados todavía en el Palacio de Oriente y olvidados más tarde en los almacenes del propio Museo.

Ahora, como regalo para los ciento cincuenta años de su muerte, la Fábrica parece que se ve comprometida y, como resultado, Goya no volverá a repetirse en los tapices jamás.

Don Felipe Rubio, secretario de la institución, sitúa el problema:

—*Nuestro trabajo, últimamente, se dedica a los tapices de Goya en un 40 por 100; a la reproducción de tapices góticos en un 30 por 100; a Teniers, en un 20 por 100 y el resto a «verderones», es decir, tapices con bosquejo.*

—¿Qué tipo de tapiz exportan con mayor frecuencia?

—*Los de Goya.*

—¿Qué país está a la cabeza de las compras?

—*EE. UU.*

—¿Qué temas goyescos se repiten más?

—*«La merienda», «El baile» y «La riña en la Venta Nueva».*

—A su juicio, ¿cuál es el mejor tapiz de don Francisco?

—*«El cacharrero».*

—¿Y el peor?

—*«Las floristas».*

—¿Se autorretrató —ya que tan aficionado era «a dejarse ver»— en algún cartón?

—Dicen que en «La novillada».
—¿Qué tiempo emplean en este trabajo?

—Calcule cuatro meses para conseguir un metro cuadrado.

—¿Y qué vale un tapiz?

—Entre 160.000 y 280.000 pesetas el metro cuadrado, término medio, aunque el techo hacia arriba prácticamente no existe.

—¿Cuándo tuvo más tejedores la Fábrica?

—Durante la Primera Guerra europea, que llegaron a trescientos.

—¿Hoy?

—Somos noventa personas.

—Aparte de hacer tapices, ¿qué otras tareas ocupan a la Fábrica?

—La restauración y conservación de tapices.

—¿Qué están restaurando, actualmente?

—Media docena de tapices flamencos, una decena de «verderones» y muchas alfombras.

—En depósito, ¿tienen alguno?

—Sí. Las casas modernas no poseen las medidas ideales para albergar grandes tapices y los propietarios o quienes heredan piezas de tamaño excesivo, los envían aquí para que procedamos a su conservación, evitando que se deterioren como resultado de no poderlos colgar convenientemente.

—¿Qué vienen a cobrar ustedes por este servicio?

—Cuatro mil pesetas al año.

—El tapiz, ¿gana valor con el tiempo?

—Efectivamente, la revalorización es continua. «Comprar tapices» equivale a buena inversión, siempre que se medite sobre su antigüedad o sobre las medidas. En los tiempos actuales, los grandes tapices sólo son «museables».

* * *

El tapiz ha sido desde antaño, amigo de los grandes espacios: castillos, palacios, catedrales, nobles mansiones y, más de una vez, solemnes tiendas de campaña. Es el lujo que se hace necesario a partir de un regreso: «los Cruzados», ejércitos soñadores que acudieron a Tierra Santa siguiendo el hilo de voz de un ermitaño que predicaba la conquista de los metros cuadrados de un sepulcro vacío, descubrieron la presencia del tapiz oriental en el boato de la corte enemiga. El lujo se hace regalo y sugerencia: Europa —cansada— decide abrigar sus piedras con el abrazo tibio de enormes paños bien tejidos donde se cuentan batallas, se evocan milagros, se detiene la carrera y el gesto de



Teniers, otro de los favoritos en la línea de «las escenas populares». Los tapices son siempre amigos de la fiesta al aire libre.

personajes mitológicos o se halla la paz en la contemplación de temas pastorales, escenas populares o deseadas carcerías.

Los reyes españoles se convierten en clientes «vip» de los talleres de Bruselas, cuyos enviados acuden con frecuencia a Castilla en busca de lana abundante y fina. Elaborada y tejida volverá luego, ganando el «ciento por uno», a apoderarse de los asombrados ojos de nuestras gentes. El tapiz —con el tiempo— se convierte en «lujo necesario». Los monarcas, cansados de guerras interminables, comienzan a viajar para conocer sus reinos y pactar —fuera— con sus enemigos. El camino se hace lento: cabalgar sin desmayo para llegar antes, para sorprender, para huir incluso (exigencias de las batallas) es una costumbre que se va perdiendo; las embajadas rechazan armaduras y exigen reposo. En la pelea se habla poco; en los castillos, la conversación, la buena mesa, el fuego que templaba las estancias, es lo primero. Y la mirada, distraída a veces —con admiración y elogio en ocasiones— necesita el arte vertical de cuadros y tapices. La Corte se ha hecho perezosa y las distancias se recortan. Surge el cargo de «aposentador» que, en vanguardia de la comitiva, visita palacios, mansiones y aún conventos para elegir acomodo. Los lienzos de los grandes maestros no via-

jan porque el óleo sufre en exceso. No queda otro remedio que utilizar los tapices, de fácil traslado y de disposición rápida. La estancia se vuelve confortable: abrigan, decoran y sus motivos mueven a la conversación que ha de romper los hielos iniciales. Es un duro oficio este de disponer alfombras y tapices, para «levantar la casa» tras el adiós y anticiparse de nuevo sobre el alojamiento próximo, con objeto de repetir el ejercicio de la bienvenida.

En las ciudades, los tapices cuelgan sobre la calle para ornar, los días de fiesta. Y de la clausura de los conventos salen al claustro para acompañar procesiones solemnes. A semejanza de sus reyes, los nobles encargan tapices de hermosas proporciones; y, con tal arte, se cubren sobrepuestas y balcones cuando la ocasión es propicia.

Felipe II, que sabe lo que tiene, examina sus colecciones y busca retupidores que pongan paciencia en los deterioros. Las grandes piezas que se aproximan al suelo tiemblan ante la voracidad de las ratas; los que, bien alto, ocultan la puñalada de frío que traspasa las ventanas, se ofrecen como blanco al vuelo distraído de los pájaros.

Luis XIV, evoca la pasión de la Corte borgoñona —la más lujosa de Europa— y crea la gran industria tapicera de Francia. Felipe V, su nieto, que

estrena equipo de Borbones en nuestra patria, inventa empleos nuevos para los españoles poniendo en marcha fábricas de espejos y cristales, paños, sedas, porcelanas, papel, cerámica, espadas, medias...

La Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara va a nacer en el barrio madrileño que le da apellido, en una finca de seis o siete fanegas llamada «Casa del Abreviador». Para dirigirla, se contrata al maestro flamenco Vandergoten, que sufrirá en su tierra hasta prisión para impedirle que viajara a España, «país cliente» que no debe conocer jamás los secretos del alto y bajo lizo. Vienen con él sus seis hijos y cuatro oficiales que deberán tejer sus conocimientos sobre el afán de los jóvenes aprendices españoles. Desde el momento de su fundación, la Real Fábrica pasa estrecheces innumerables. A España se la ha roto el tapiz del Imperio y no hay retupidor capaz de enderezar los hilos, perdidos para siempre. Las nuevas industrias llevan penosa vida y las pagas dependen de la arribada feliz y casi imposible, de los viejos galeones con sonido de plata.

No hace falta citar «años de desgracia» porque se mantiene una línea casi constante de desventuras sobre los tejedores. Acuden repetidamente los directores de Santa Bárbara ante sus reyes, solicitando encargos o remiendos. Cada guerra hace olvidar el deseo de los tapices; cada rey nuevo manda urdir como medida salvadora algún tapiz y ricas alfombras para salones y dormitorios de estreno. Los monarcas están empeñados en mantener la Real Fábrica, pero sin ilusión: hace años ya que a éste país le fusilaron las ilusiones. La dirección de la Fábrica casi no puede pensar en los telares; su labor pedigüeña es constante: los empleados no cobran; el edificio se cae; los encargos particulares se han acabado. En 1882, ordena el rey la demolición de Santa Bárbara y la construcción de una fábrica nueva en los terrenos existentes en el Olivar de Atocha. Y al cabo de siete años, se consigue el edificio actual, donde no acaban las estrecheces.

* * *

El Palacio Real —quizá la colección más rica del mundo— posee tapices para cubrir una distancia de 15 km. de muro. Pero los reyes no habitan ya Palacio. En «la Zarzuela», las paredes se han reducido. No siente el rey la necesidad de reavivar coloridos o de que ganen las alfombras espesura. Las tejedoras de la Real Fábrica, una vez



No extraña que los tejedores se rebelaran contra ese desfile de colores: azul, verde, rojo, negro, oro... El tapiz parecía hecho para los inviernos largos. Goya iba a florecer de primaveras las paredes.

más, parece que habrán de cruzar las manos sobre el halda. Hay que pedir de nuevo: que no desmayen los tapices colgados en los Ministerios, Embajadas y Centros Oficiales. Muchos necesitan la visita de un retupidor-médico que restañe sus heridas: los tapices se mueren de pie como los árboles. En torno a Goya está a punto de cerrarse un ciclo: los cartones que tanto le hicieron sufrir por el despego de unos y otros, aún viven. Pero sus hijos, los

tapices —en el ciento cincuenta aniversario de la muerte del español genial— no volverán a nacer: están malditos.

Si la Real Fábrica llega a cerrar sus puertas, habrá que organizar exequias de arte porque la habilidad del tapiz se habrá acabado. Los que restan, vivirán sin esperanza; y los que han de nacer serán tapices-probeta, sin padre conocido.

J. L. P.



EL PRESIDENTE GISCARD, EN LA CASA DE LA VILLA

EL ALCALDE LE ENTREGO LA LLAVE DE ORO DE MADRID

CON ocasión de su viaje oficial a Madrid, invitado por el Rey don Juan Carlos I, el Presidente de Francia Valéry Giscard d'Estaing visitó la Casa de la Villa en la mañana del día 29 de junio.

El Alcalde de Madrid don José Luis Alvarez, acompañado del Ministro del Interior don Rodolfo Martín Villa y de la Corporación Municipal bajo mazas, recibieron al Presidente de Francia y Señora de Giscard a la puerta principal de las Casas Consistoriales. La Guardia Municipal a caballo, rindió homenaje al primer mandatario de Francia a su llegada y salida de la Casa de la Villa. El Presidente llegó en coche cerrado, escoltado por el escuadrón de Lanceros de la Guardia Real. Antes de entrar, el Alcalde ofreció a los ilustres huéspedes algunos detalles de los edificios que forman la Plaza de la Villa, así como datos históricos que interesaron vivamente al Presidente francés.

Por la escalera noble, decorada artísticamente, las ilustres personalidades ascendieron al Salón Goya, donde el Presidente Giscard firmó en el Libro de Oro de Madrid. Seguidamente se celebró en el salón de sesiones el solemne acto de entrega de la Llave de Oro de Madrid, que fue ofrecida al Presidente francés por don José Luis Alvarez, con las siguientes palabras:

Monsieur le President, Madame:

Vuestra visita a la Casa de la Villa es muy singular motivo de satisfacción para el pueblo madrileño. En su nombre, tengo el honor de ofrecerles cordial saludo de bienvenida, que el dorado de los viejos techos y de esta llave parece querer revestir del trascendente simbolismo del Oro de Madrid: la tradicional hospitalidad, abierta y,

El Presidente Valéry Giscard d'Estaing firma en el Libro de Oro de Madrid, en presencia del Alcalde don José Luis Alvarez.



generosa, la cortesía amable y señorial, la amistad firme y duradera.

Históricamente Madrid se ha caracterizado por una doble vocación sentida con la misma fuerza: su vocación de villa y su vocación de capital; como villa, rinde culto a las ricas y nobles virtudes campesinas de la auténtica sencillez y la clara sinceridad; entiende la capitalidad como un permanente y exigente servicio que tiene su mejor premio en el honor de representar a todos los españoles en ocasiones tan solemnes y gratas como la presente. Por ello, Madrid, presenta ahora engalanadas sus calles y plazas donde los colores de las banderas de las dos naciones se dan mutuamente guardia de honor y proclaman que españoles y franceses queremos afirmarnos en la voluntad de colaboración y fraterna amistad que razones de vecindad y de historia aconsejan.

En nuestro Museo Municipal se guarda un documento que hoy se me antoja especialmente significativo. Contiene los planos de las villas de París y Madrid unidos por una arábica leyenda a modo de lema: «Las enemistades no pueden prevalecer contra dos ciudades si sus ciudadanos convienen en el mismo acuerdo». La cita es del sabio Lucman y los planos tienen una antigüedad de más de dos siglos. Ya entonces se acogían a la cooperación y concordia París y Madrid y, al mismo tiempo, significan las buenas relaciones entre los pueblos de Francia y España. Reafirmamos hoy que no podrán errores ni egoismos contra nuestras dos ciudades, porque parisinos y madrileños, franceses y españoles deseamos sentirnos europeos solidarios en los sentimientos de comprensión y amistad que hacen eficaz la cooperación cultural, económica y política.

Para nuestra fortuna, estos sentimientos han sido reforzados por la ejemplar actitud de los hombres que hoy empuñáis los timones de los dos Estados. Es particularmente reconfortante para los españoles la cordial y sincera admiración y estima que el Presidente de la Repú-

blica Francesa y el Rey de España se profesan, y que tantos beneficios pueden reportar para las mejores relaciones de ambas naciones. Tal es el sentido trascendental de vuestro viaje que esperamos fructífero para nuestros pueblos y especialmente grato para el Señor Presidente.

Para España y para el mundo entero, Francia es paradigma de cultura, de libertad, de civilidad, tres universales aspiraciones de la Humanidad que vuestro país ha sabido armonizar para ejemplo generoso de todas las naciones. Francia ha enseñado que la cultura es la más noble manifestación y la más firme raíz de la libertad, que el conocimiento es requisito indispensable para la acertada elección, que el saber no hace libres, que la democracia es fruto de cultura y libertad. Es una lección permanente que el pensamiento francés ofrece al mundo y que todos estamos interesados en compartir.

Los mutuos sentimientos de fraternal estima que unen a españoles y franceses; la amistad y confianza que animan las relaciones entre nuestros Gobiernos constituyen otros tantos motivos para que vuestra visita sea muy importante y esperamos que sea de grata recordación para el Señor Presidente.

Con esta esperanza os entrego estas llaves simbólicas que, al no encontrar puertas que abrir, os dicen sencillamente que encontráis abiertos los brazos y el corazón de la Villa de Madrid.

El Presidente Giscard contestó con el siguiente discurso.

**Alcalde Presidente,
Señoras y señores:**

Quisiera agradecerle las amables y cordiales palabras que acaba de pronunciar. Se ha expresado con un acento castellano tan castizo que he podido entender en seguida



El presidente francés y el alcalde de Madrid y las señoras de Giscard y de Alvarez en la Casa de la Villa.

todo lo que ha dicho, pero he pedido a mi intérprete que hiciera la traducción para comprobar su comprensión de la lengua española.

Usted dijo que no era necesario entregarme las llaves de la ciudad porque ya había pisado los umbrales de la misma. Sin embargo, para mí serán útiles porque deseo volver y espero que, cualesquiera que sean mis funciones en el porvenir, tendré otras oportunidades de venir a esta villa y de apreciar los tesoros de hospitalidad y acogida que ella encierra.

El viaje que estoy efectuando es oficial, puesto que he venido a hacer una visita a su soberano, el Rey de España, y, con los miembros de mi Gobierno, a los Ministros españoles, pero es asimismo, un viaje dictado por la amistad que tenemos para el pueblo español.

Me colma de satisfacción el ser acogido por el Alcalde y los Concejales, porque ellos representan el pueblo de Madrid por el que Francia siente amistad y fraternidad.

En su intervención, señor Alcalde, usted insistió en la alianza estrecha que existe entre la cultura y la libertad. Diría yo que se trata de una alianza entre la cultura y la democracia, que es la forma más elevada de la libertad, la expresión institucional de la misma.

Ustedes, al igual que nosotros, tienen una cultura antigua, gloriosa y rica, como lo hemos podido ver en el ayuntamiento, y creo que los pueblos españoles y franceses pueden realizar esta alianza entre la cultura y la democracia.

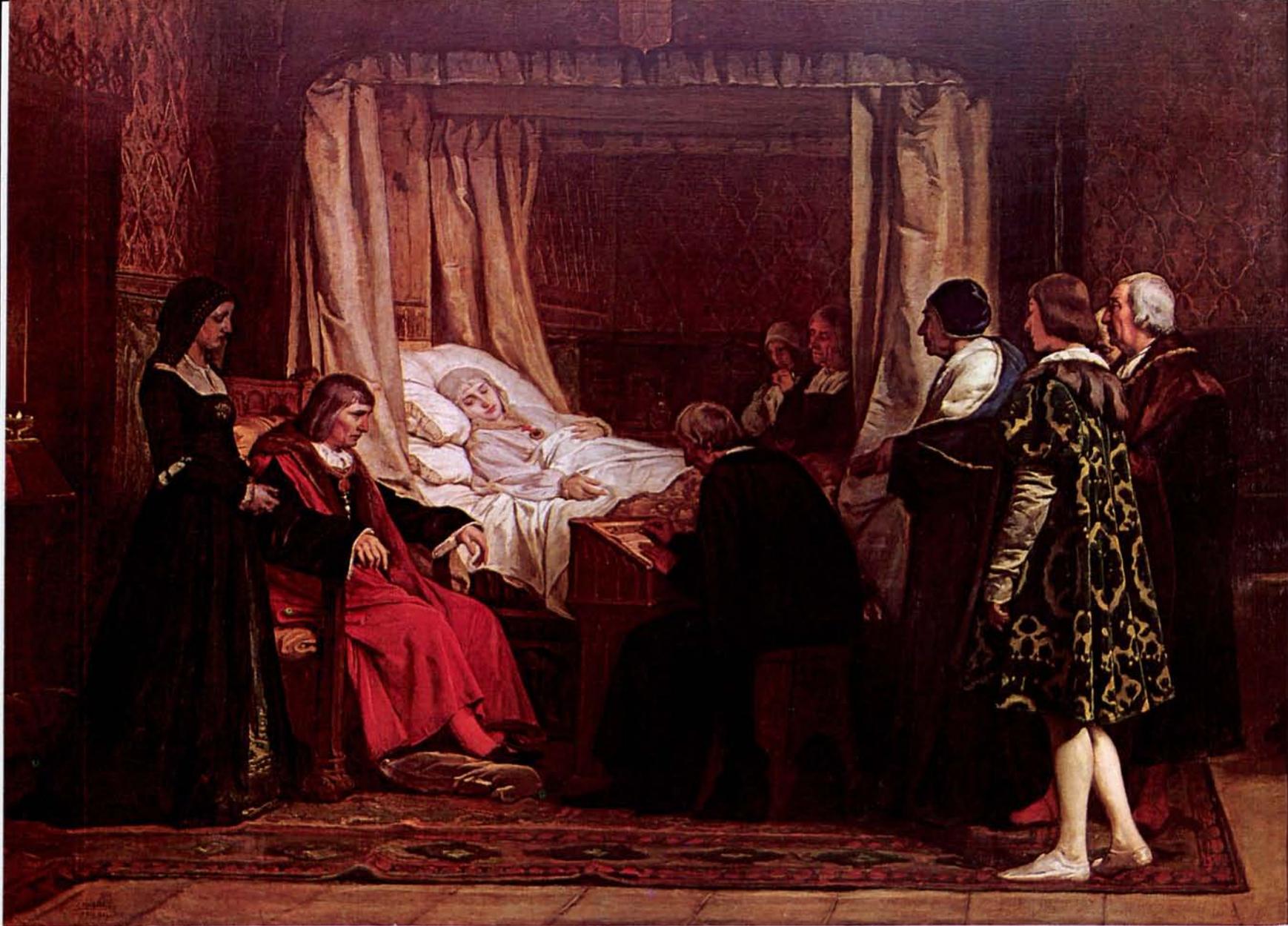
Poseen ustedes muchas riquezas históricas y culturales y he podido observar, con profunda satisfacción, que saben perfectamente preservarlas, valorizarlas y darlas a conocer a los numerosos visitantes que vienen a su país. La conservación del carácter y de la riqueza de la capital representa, sin duda alguna, una de las tareas más importantes que tiene usted que desempeñar.

Al mismo tiempo he podido comprobar que la ciudad se va desarrollando rápidamente. Gracias a la amabilidad del Rey de España, he tenido el privilegio de dar la vuelta a la ciudad más fácilmente que cualquiera de sus habitantes podría hacerlo y eso me ha permitido ver su desarrollo industrial, comercial, administrativo e intelectual que, sin lugar a dudas, plantea grandes problemas de desarrollo y equipo. Tiene, por lo tanto, que conservar la riqueza artística de la ciudad, salvaguardar su personalidad propia así como la calidad de la vida y, al mismo tiempo, debe adaptarla a las funciones modernas de una gran metrópoli económica, política y cultural. Se que resulta difícil conciliar el respeto de la tradición y las necesidades de la evolución. Es la tarea que han de cumplir todas las grandes ciudades y todos los Estados.

Le doy las gracias más sinceras por su hospitalidad en mi nombre propio, en el de los parisinos, que conocen los problemas debidos al hecho de vivir en una ciudad que es también la capital de la nación, y en nombre del pueblo francés. Le ruego tenga a bien transmitir mis sentimientos más cordiales al pueblo de Madrid por el cual formulo los votos más sinceros para el porvenir.

A continuación, el Alcalde don José Luis Alvarez Alvarez, mostró al Presidente Giscard y personalidades de su séquito, los tesoros artísticos que se guardan en la saleta contigua al Salón Goya: la Custodia de plata, obra del platero Francisco Alvarez, el crucifijo de marfil atribuido a Cellini, pergaminos de los siglos XIII y XIV con privilegios reales para Madrid, etc.

Finalmente, el Alcalde y Señora de Alvarez ofrecieron a los ilustres visitantes una copa de vino español.



ANTE EL CUADRO DEL «TESTAMENTO» DE ROSALES

Anochece en Medina.
Doña Isabel, postrada
en el lecho que espera su agonía
dicta, en la oscura y silenciosa estancia
su voluntad postrera
al notario que escribe
tembloroso, sin pausa y como puede.
Junto a Isabel, Fernando
—tanto monta, monta tanto—
asiste pesaroso a la emotiva escena.
Aunque pocas, también algunas veces
la Política llora y se conmueve.
A su lado, como una
aparición fortuita,
la sombra imaginada de la hija sin ventura.
Con ellos, el prelado
de solemne apostura.
Y el Almirante anciano, de la Nobleza cifra.
Y el Contador puntual.
Y los Marqueses

de Moya, siempre fieles.
Y el servidor, sin voz,
y apenas sin relieve,
encarnando
la presencia ritual del que obedece.
Ante un pequeño altar, arde una lucecilla
que lenta, se consume.
Doña Isabel, la Reina
piensa en Castilla huérfana y doliente
y acepta resignada la suerte que le espera.

Muchos años después, evocaría
la impresionante escena,
Rosales, en un lienzo
de pálpito perenne
y soberano aliento,
digno de contemplarse,
a sòlas, en silencio y de rodillas.

Enrique Pardo Canalís



EL ZOOLOGICO DE LA CASA DE CAMPO

Por Antonio APARISI

RECIENTEMENTE leíamos en prensa un reportaje sobre el Zoo de la Casa de Campo. La doctora en Ciencias Biológicas y directora técnica del zoológico, Margarita Celma, contestaba a unas preguntas que le hacía el periodista Antonio Rodríguez Pastor, y gracias a esa entrevista conocemos datos muy interesantes sobre nuestro zoológico, orgullo de Madrid y uno de los mejores de Europa. En nuestros recorridos por el extranjero, siempre hemos procurado tener unas horas libres para visitar zoológicos. Conocemos los más importantes: el de Vincennes, en París, el de Londres, el de Hamburgo —uno de los más hermosos de Alemania—, el de Berlín, el de Amberes —de los mejores de Bélgica—, los de las ciudades nórdica de Copenhague, Oslo y Estocolmo, el más cuidado de Lisboa —con su romántico cementerio de perros—, etc. Y cuando en Madrid sólo teníamos la antigua Casa de Fieras del Retiro, echábamos de menos una instalación como aquéllas a que antes nos hemos referido; por ello, cuando el Ayuntamiento de

Madrid acogió la idea que unos entusiastas promotores le brindaron para instalar en el magnífico marco de la Casa de Campo, el zoológico que Madrid necesitaba, no hubo la menor oposición para que la proyectada instalación fuese pronto una realidad. El escenario era ideal, la ordenación del zoológico, deducida de sus proyectos y maquetas, nos hizo concebir las mejores esperanzas; la gran novedad que en el proyectado zoológico advertíamos era el que en su estructura orgánica, en la disposición o «habitat» que para las distintas especies zoológicas se había previsto una fauna distribuida por grandes continentes: Europa, Asia, Africa, América y Oceanía, le aseguraban al zoológico un carácter netamente didáctico: era la forma de mostrar en una acabada lección viviente de Ciencias Naturales, el mejor libro en el que un joven escolar aprendería esa ciencia tan hermosa de la Historia Natural.

Y el zoológico hizo honor a su programa, pues los dos mil ciento trece animales que alberga: mamíferos,

aves en libertad, reptiles, especies raras, otras amenazadas de extinción, etc., no sólo constituyen distracción para el visitante, sino como se había previsto, son auténtica lección, mucho más eficaz y positiva que la que pudiera recibirse en unas aulas y en unas horas lectivas del quehacer educacional.

Los datos que Margarita Celma nos facilita son interesantísimos: la alimentación de aquéllos, más dos mil animales, algo fabuloso; los felinos los más voraces; el león con sus cinco kilos diarios de carne —y lo mismo la pantera y los leopardos— y mayor consumo todavía el de los tigres; también animales caros —a pesar de que la alimentación que consumen sea más barata—, los elefantes, los hipopótamos y los rinocerontes; ¿sabían ustedes que un elefante, no demasiado grande —de siete y ocho años— consume diariamente sesenta kilogramos de heno y de alfalfa, más quince kilogramos de fruta y algún que otro ordimento más?... ¡ochenta kilogramos de ración que supone un gasto diario de quinientas pesetas!...

Otro dato que la directora técnica nos facilita es el costo de los animales: el más caro, el okapi, joya de nuestro zoológico y que vale unos ciento veinte mil dólares, ¡diez millones de pesetas! El zoo madrileño necesita de unas ciento trece personas que le atiendan: especialistas, empleados, jardineros, subalternos, personal de limpieza, etc. Y la nómina no es exagerada, pese que muchos servicios están mecanizados. Que el zoo está siempre en plan de revista es un hecho cierto y podemos asegurar que en pulcritud, aseo y limpieza, en nada desmerece sobre los mejores zoológicos que hemos visitado. ¿Qué supone el gasto diario del zoológico?: pues nada menos que trescientas cincuenta a cuatrocientas mil pesetas.

Seguramente que el madrileño no se ha parado a pensar en estas fabulosas cifras. Y es que, con razón, la entrada —único ingreso con que el zoológico cuenta— le parece cara. No discutimos si dicha entrada está a nivel europeo, pues lo que importa es meditar sobre esa conclusión tan desconsoladora a que se llega: el zoológico, nuestro zoo de la Casa de Campo no cubre gastos y como empresa tendrá que plantearse si es justo que su difícil situación económica le obligue un día al cierre. Que la familia madrileña de tipo media —y no digamos la de más débiles recursos— no puede permitirse el lujo de gastar los cientos de pesetas que supone llevar con alguna frecuencia sus hijos al zoológico, es un hecho incuestionable; y no digamos si la empresa tuviera que implantar unos precios rentables que equilibraran gastos e ingresos. El dilema se plantea —y así lo entienden otras capitales— en que si la existencia del zoológico ha de considerarse como una intrascendente distracción de la que podría prescindirse o si en el zoológico hemos de considerar valores que una ciudad como Madrid no puede despreñar. El zoológico cumple una trascendental función, función que tendría que ser potenciada; y para ello son muchos los organismos que en la vida y pervivencia del zoológico se tendrían que interesar. En primer lugar el Ministerio de Educación y Ciencia; si la existencia del zoológico es garantía de



que nuestros escolares de E.G.B., los de Bachillerato y aún los universitarios pueden, en aquellas instalaciones, aprender mejor esta disciplina de la Historia Natural, sería lógico que se establecieran unos convenios Ministerio-Zoológico, que le garantizaran al parque unos ingresos en compensación al servicio que presta. Idéntica consideración tendríamos que hacer en cuanto al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Y también al Ministerio de Cultura; ¿es que acaso no es una magnífica institución cultural un parque zoológico? Proporcionensele ayudas económicas para que esa función cultural tenga asegurada su permanencia.

Y finalmente, hemos de citar al Ayuntamiento de Madrid que, si bien es cierto, a título de concesión, otorgó a la empresa del zoológico la posibilidad de llevar sus instalaciones a un parque municipal, no olvidemos que la instalación se ha hecho con tal decoro que para Madrid constituye un orgullo tener en su Casa de Campo uno de los mejores zoológicos de Europa. Y con todo respeto, impugnamos una medida que el Ayuntamiento aplica, dado el carácter de la concesión, y es la de que en el estado de ingreso de los presupuestos generales figure una partida que dice: «Canon por la explotación del zoológico: 2.500.000 pesetas». O que dicho canon desaparezca o si es preceptiva su inclusión, que en el estado de gastos —y al menos, por la misma cantidad— figure una partida que diga: «Subvención al zoológico, dado su carácter de institución cultural».

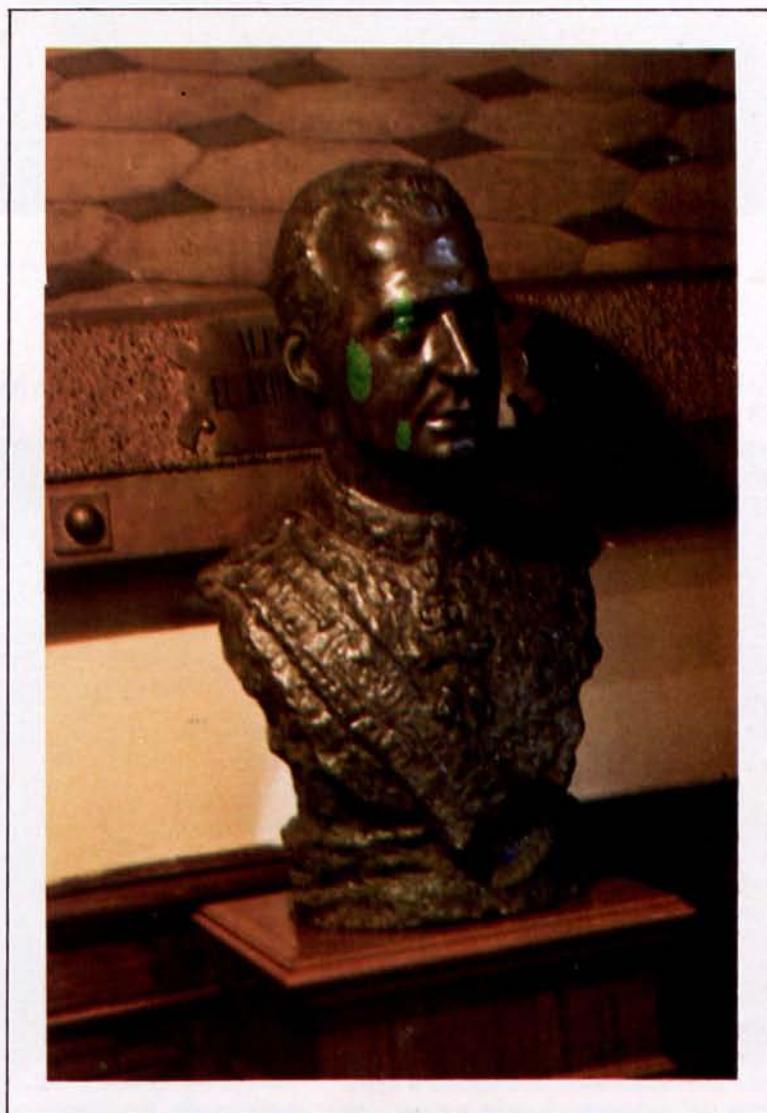
LA ESTATUARIA TRANSIDA DE ELENA LUCAS

Por Antonio COBOS

Crítico de Arte titular del diario «YA»,
de Madrid, y miembro de A.E.C.A.
(Asociación Española de Críticos de Arte).

EL Ayuntamiento de Madrid, consecuente con su tradicional actitud de mecenazgo no se encuentra al margen de los movimientos estéticos ni se desentiende del arte dejando de lado a los artistas. Buena prueba de ello es que, en los últimos años, cuando ha querido perpetuar el recuerdo de acontecimientos cruciales para la antigua Magerit, más tarde Villa y Corte de las Españas y hoy Capital europea con desarrollo insólito y rango universal, encomendó dicha misión conmemorativa a los artistas creadores de formas imperecederas por la nobleza de los materiales esculpidos.

Uno de estos artistas ha sido, precisamente, Elena Lucas; escultora escogida con acierto por su arraigo matritense, por el madrileñismo de su estirpe artística y por la expresividad y calidad intrínseca de su estatuaria grácil y dinámica. Ella ha sido, por su gran retratismo incisivo y severo, la que ha modelado el busto, fundido en bronce, de nuestro Rey, Don Juan Carlos I, situado en el lugar de honor del Salón de Juntas de la Casa de la Villa: una hermosa obra que Elena Lucas hubo de repetir, reproduciéndole, para dieciocho Municipios de la Provincia. Obra de ella es, asimismo, la placa de bronce, sobre mármol, esculpida en bajorrelieve, que fue colocada en el Salón del Pleno del Ayuntamiento, para





Elena Lucas, en su estudio.

conmemorar la asistencia de SS.MM. los Reyes de España a la sesión Plenaria Municipal el día 27 de enero del año de Gracia de 1977 y fueron también los cinceles de la bisnieta de Eugenio Lucas, los que esculpieron con primor y vigencia, la gran estela que conmemora la inauguración de los Jardines de la Plaza del Descubrimiento y del Centro Cultural de la Villa enclavado en ella: una estela fijada sobre el paramento del vestíbulo de su Auditorium.

El arte escultórico de Elena Lucas es tan potente y flexible a un tiempo, que fue elegida por la «Thomas Alva Edison Foundation» y la Universidad Autónoma de Madrid para labrar, con avanzado estilo formal el gran monolito erigido en el «Campus» de dicho Centro universitario como homenaje al genial inventor norteamericano.

Elena Lucas es uno de los valores más destacados de la escultura española del presente y una artista con

posibilidades imprevisibles de futuro.

Vale la pena, porque está plenamente justificado, el intentar un estudio crítico de su obra, breve por fuerza, pero tan objetivo como apasionado.

EL ARTE DE ELENA LUCAS DENTRO DE NUESTRA ESCULTURA ACTUAL

Es evidente que el campo de la escultura española produce ahora óptimas cosechas siendo así que, a lo largo del siglo XIX y los dos primeros tercios del que ahora corre, no había dado demasiadas pruebas de fertilidad.

Sería árdua la tarea de encontrar las razones de tal resurgimiento escultórico en un país, como es el nuestro, donde sus artistas son, por naturaleza, más sensibles a los encantos de la luz y del color que a la belleza de las formas. El hecho se

nos antoja más insólito considerando que, la creación escultórica, por la técnica que requiere y la carestía de los materiales que precisa, no puede ser la pintura, tarea evasiva o de simple «divertimento».

Dejando aparte a un grupo de artistas que, en uso de su libérrima voluntad, siguen anclados en conceptos escultóricos del pasado, cabe afirmar, «grosso modo», que nuestros creadores de formas actuales pueden integrarse en dos grupos claramente diferenciados por sus divergencias conceptuales y disparidades expresivas: el de los escultores abstractizantes aformalistas, tendentes a la geometrización de masas y el de los escultores que, partiendo de un realismo figurativo son capaces de trasmutarlo, poniéndole al día, en un proceso deformante o de estilización y síntesis.

Los artistas integrados en el primer grupo y que, en mayor o menor medida, siguen las huellas fundamen-



«Música».



«La diva».

tales de Oteiza, tienen en muchos casos, una categoría internacional promocionada arquitectónicamente porque sus obras son absolutamente necesarias, para contrapuntar y dar calor, en lo posible a las frías desnudeces funcionales de construcciones colmónicas y mastodónticas.

Los escultores incluíbles en el segundo grupo no cuentan con ayudas ajenas y tienen que intentar la escalada con sus propios medios pero gozan, como contrapartida, del tesoro inapreciable de la libertad de expresión estética sin tener que estar, con respecto de otro arte, en relación de dependencia: las obras de estos artistas —cuya vigenciación tuvo como punto de partida, «El Profeta» de Gargallo— lo mismo pueden vivir bajo las estrellas que en interiores suntuosos o en íntimos recintos hogareños.



Puerta de Alcalá - Reproducción para el Ayuntamiento de Madrid.

Dentro de este último núcleo escultórico, que se encuentra en un momento esplendoroso y en el que se integran nombres artísticos que están en la mente de todos, hay que integrar también el de Elena Lucas. Y con pleno derecho porque así lo exige su estatuaría transida, dinámica y poderosa.

UNA FORMACION ARTISTICA SERIA Y TENAZ

Si hay alguna actividad, dentro de las artes plásticas, en la cual el autodidactismo no tiene campo propicio, esa es, precisamente, la de esculpir. Y es así porque los materiales nobles que exige la obra definitiva, no son tan dóciles como el barro y porque, las gubias, mazas punteros y cincels, no son instrumentos tan amables como los palillos de modelar. Todos los grandes escultores que en el mundo han sido, hubieron de pasar bajo las horcas caudinas de un duro aprendizaje y de un largo proceso de depuración técnica para alcanzar el grado de maestría.

La formación artística y técnica, en el caso de Elena Lucas, fue tan densa, certera y tenaz que, la maestría, se percibió precozmente en su obra. El Marqués de Lozoya, lo reconoció así, en su día, con estas palabras: «Por un milagro del dominio del oficio las esculturas exentas y los relieves de Elena Lucas, conservan, en la materia definitiva, toda la frescura y toda la espontaneidad del modelado en barro. Se diría que esta gran escultora modela el bronce o la piedra con sus propios dedos».

La formación escultórica de Elena Lucas, ha sido realmente ejemplar, desde el primer instante vocacional, e insólita en unos tiempos de improvisaciones e impaciencias. Durante su vivencia insular, siendo aún una niña, amasaba figuras con barro, en un alfar mallorquín y cinco años más tarde ingresaba en la Escuela Superior de Bellas Artes, de San Jorge, en Barcelona. En ella tuvo la gran fortuna de afirmarse en el quehacer escultórico como discípula destacada de Federico Marés: que hizo el gran milagro de volver a sus prístinas formas, los destrozados Sepulcros que habían dormido, en Poblet, un sueño de siglos.

Elena Lucas, inquieta e inconformista, frecuentó en la Ciudad Condal, el estudio, casi helenístico de Clará, trabajó intensamente en el taller escultórico de Faltermaier y de-



Retrato.

puró su técnica dibujística con Marcel Martí: un gran escultor, con el que colaboraría, al correr de los años, en la labra del monumento conmemorativo del Descubrimiento de América, erigido en Miami. Una formación plena junto a grandes maestros que, si fue decisiva técnicamente para nuestra artista, también contribuyó al adelgazamiento de una sensibilidad congénitamente refinada.

Hubo más, en el caso de Elena Lucas. Porque, si las circunstancias vivenciales inciden poderosamente en las obras de muchos artistas, para la obra, en bloque, de esta escultora fueron decisivas. Lo fueron, efectivamente, sus contactos intelectuales con hombres de letras famosos y pintores de avanzada, su alertado conocimiento de gentes de la vieja Europa y de aborígenes del otro lado, su tremenda aventura venezolana, cuando, en un momento desolado de su vida se integró, para darse por entero a los demás, en el Instituto Antihanseniense andino: es muy posible que, la impronta trascendencia perceptible en toda la estatuaría de Elena Lucas, tenga su arranque en aquella estremecedora decisión.

ETAPAS ARTISTICAS DE UN LARGO CAMINO

La obra creada por Elena Lucas, a lo largo de más de treinta años es tan ingente como sorpresiva, por sus disparidades conceptuales, multiplicidades temáticas y diversidad de sus lenguajes expresivos. Pero, aún siendo así, hay en ella, un elemento medular, uncido a la antigua Hélide que, pese a estar soterrado actúa como nexo unificante.

En los primeros años de dedicación escultórica absoluta, Elena Lucas se gozaba en creaciones mínimas, pero unguadas de gracia y ternura, que se desenvolvían en ese mundo encantado en el que los niños juegan, rien, cantan, lloran o esperan. Esta estatuaría intimista y sosegada mal podía realizar escultóricamente a una artista tan inquieta y piafante que pedía para sus criaturas vigor vital y fuerza en sus actitudes.

Más adelante, Elena Lucas, empapándose de las actitudes y movimientos, en las danzas rituales y guerreras de núcleos tribales de indios suramericanos, nutrió sus obras con un expresionismo dinámico patente en la bellísima escultura que ti-



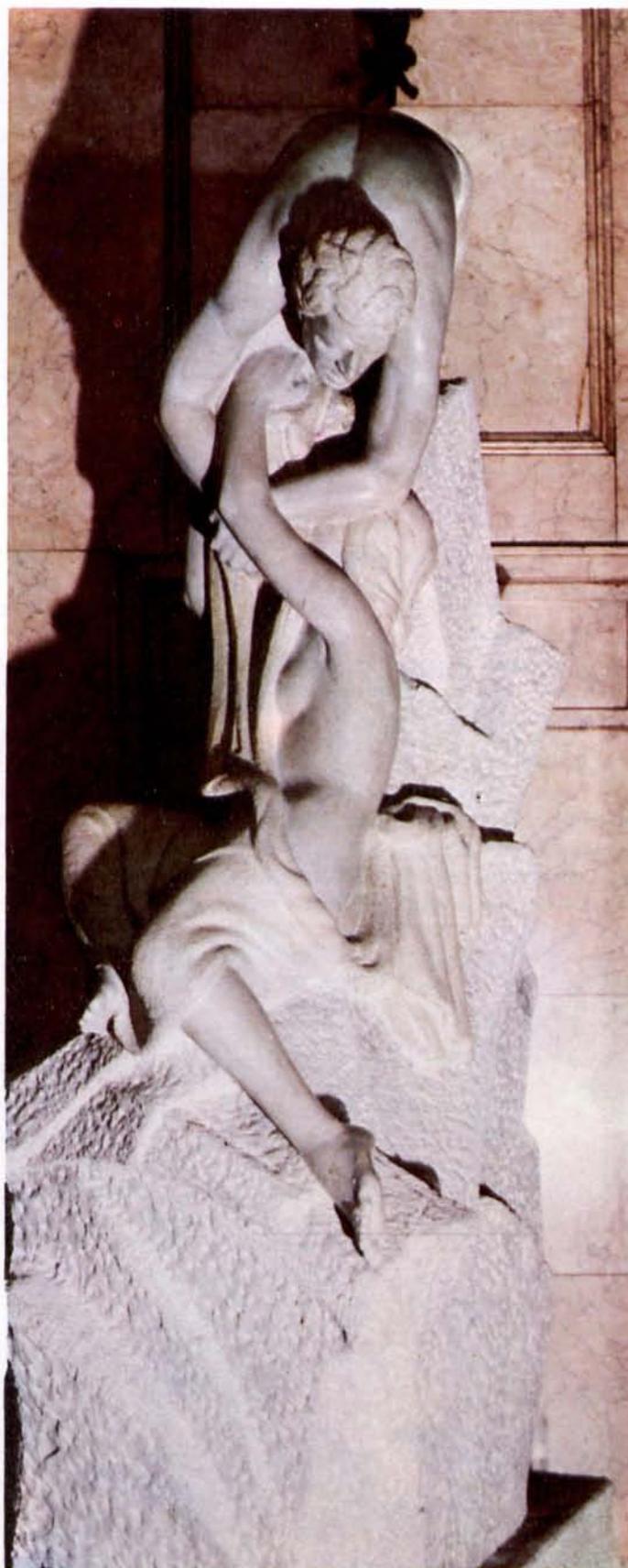
Retrato.—1977.

tuvo «Danza»; y ese mismo expresionismo vivaz, que eclosionó exóticamente, fue el que prestó movilidad a la escultura, «Los Fudokas», galardonada en la Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de las Atarazanas, de Barcelona. Comprendiblemente, porque Elena Lucas, no solamente es capaz de plasmar el movimiento en su iniciación —actitud de «El Discóbolo», de Miron— sino en su ápice; al igual que lo lograra el barroquismo de Bernini en su enjuto «David» o en el grupo impar de «Apolo y Dafne».

Elena Lucas, artista alertada e inteligente sabe tascar el freno a su expresionismo inmisericorde cuando esculpe serenamente la belleza desnuda de las formas femeninas: formas gráciles de muchachas casi núbiles en las que, el grequismo medular de la artista aflora al exterior haciéndola trocar los desgarros en tersuras.

ACTITUD ESCULTORICA DE ELENA LUCAS, EN EL MOMENTO ACTUAL

Los diferentes conceptos y expresiones escultóricas de Elena Lucas y que someramente hemos relacio-



«El auxilio».



El muro. 1977.

nado, no pueden considerarse como etapas concretas y cerradas de un proceso evolutivo. Nuestra artista es inquieta, «per natura», y en cualquier momento puede regresar —y de hecho muchas veces regresa— al sosiego de su estatuaria infantil primera, a la inquietud agresiva del expresionismo dinámico o a la embelesada creación de bellísimas formas desnudas, pero es indudable que, en el momento actual, los apasionamientos creadores de Elena Lucas discurren por otros caminos. Todas sus ilusiones presentes se concentran, en un retratismo escultórico sin concesiones, en la creación de grupos simbólicos en los que la figuración trepa y se enrosca en bellísimas formas arborescentes y, por encima de todo, en la realización de inmensos murales en altorrelieve, plenos de intencionalidad temática y ambiciosos de trascendencia. Son la máxima ilusión de Elena Lucas, porque nuestra artista sabe muy bien, —y lo ha experimentado en la grandiosidad de los que esculpió, titulándoles «La avalancha» y «El muro»— que en ellos puede volcar toda la fuerza de su creatividad titánica.

Elena Lucas es uno de los escultores que, por la firmeza de su voluntad y recta actividad artística es incapaz de menguar un adarme la calidad artística de su obra, al adentrarla en el terreno movidizo del retratismo: un género sugestivo y atractivo pero sometido a presiones y condicionamientos que, incidiendo en la libertad de expresión, pueden deteriorar la personalidad de un artista. Nuestra escultora, con oficio presto y visión agudísima, sabe captar de una parte y sin tanteos, y casi por impresión, rasgos y actitudes y

de otra, los entresijos del carácter del modelo por percepción instintiva: ese es posiblemente el secreto de la vitalidad, frescor y lozanía, del retratismo escultórico de Elena Lucas. En todos sus retratos, lo mismo cuando crepitan en los bronce que cuando se hacen tersuras en la piedra o caricias en los mármoles, la temporalidad de un parecido, fiel pero efímero, está superada, con mucho, por la perdurabilidad de una belleza que por ser intrínseca, es intemporal.

Elena Lucas, goza también «in crescendo», creando unas esculturas en las que se agrupan, enfrentan y conjugan formas humanas, vegetales y mineralógicas. En ellas desborda su fantasía y da rienda suelta a un realismo imaginario, respunteado de onirismo y con ácido sabor dionisiaco. El desorden, concienzudamente ordenado, de estas bellísimas composiciones en las que deliciosas figuras desnudas pululan por entre formas arborescentes, trepando, enroscándose a ellas o buscando refugio en sus oquedades, les confiere cierto aire oriental que es pura apariencia; a la figuración no la mueve ninguna mística religiosa porque está muy cerca de Eros. Estas sugestivas creaciones nos hicieron escribir en otra ocasión: «Elena Lucas, en agrupaciones escultóricas hace discurrir a su figuración muchas veces dionisiaca, por entre profundas oquedades y estas actitudes de refugio huido o de búsqueda de soledad parecen reflejar, engañosamente, una introversión de la artista, que no cabe en el caso de Elena Lucas: una mujer que supo darse por entero a los demás poniendo sus manos sensitivas sobre llagas pestilentes de carnes leprosas. Son en realidad exaltacio-

nes del valor de lo cóncavo, que tiene tanto de acogedor y tanto de caricia».

La ilusión creadora de Elena Lucas se centra ahora, con empeño, en la ingente tarea de esculpir grandes murales sobre temas trascendentes. En ellos puede condensar todas las facetas y hallazgos de etapas anteriores y paladear el convencimiento de estar llegando a su momento estelar. Dos son los relieves titánicos que ha esculpido hasta ahora y los dos han sido gestados bajo el signo del dramatismo: en el titulado «El muro», son la impotencia y el fracaso los que retuercen y escorzan a la vigorosa figuración y en el denominado «La avalancha», el terror y las ansias de sobrevivir son las que alzan centenas de brazos con manos crispadas que quieren asirse a la vida.

Las manos son prueba del fuego para los escultores —desazonan tanto que, éstos, a veces, las dejan a medias simulando una inconclusión deliberada. Elena Lucas domina el lenguaje de las manos en el amor, en la alegría y en el miedo. Importante cosa, —el Greco no hubiera sido el Greco si el alma de sus personajes no se hubiera escapado al cielo por los afilados dedos de sus manos— Elena Lucas no solamente esculpe con desgarrar manos engarfiadas y con primor manos en reposo: las mueve también en «Arabesco» al conjuro de la danza y en «La prima que canta» al compás de la guitarra.

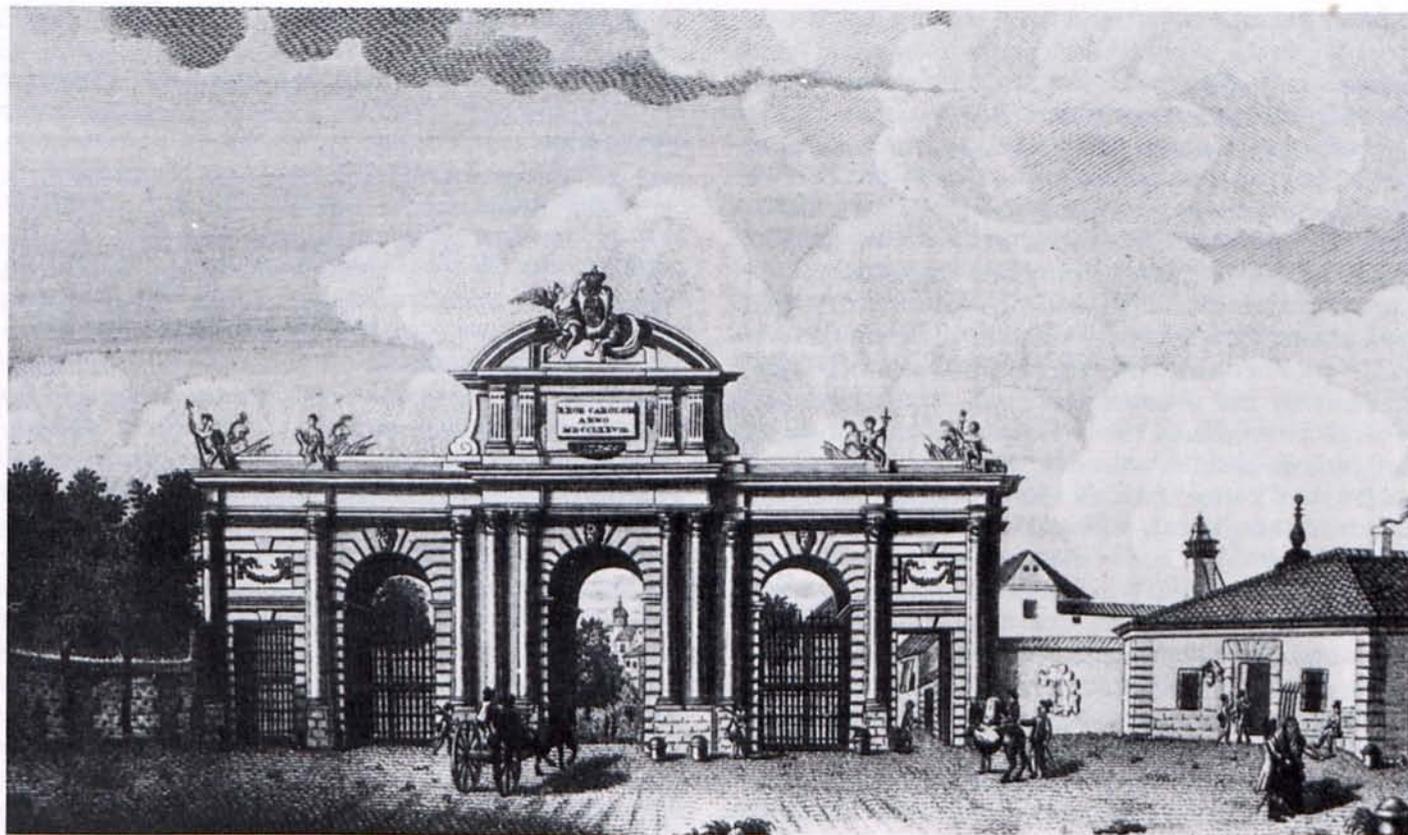
Ponemos punto final a este comentario claro y ceñido. Hemos escrito más que con sentido crítico, con intención periodística informativa; intención proselitista, en definitiva, porque vale la pena y lo merece el arte de la gran escultora y mujer excepcional que es, Elena Lucas.

FRANCISCO SABATINI Y LA PUERTA DE ALCALA

Por Fernando CHUECA GOITIA
Cronista de la Villa de Madrid.

ENTRE los grandes arquitectos extranjeros que vinieron a nuestra península con motivo del cambio de dinastía y sobre todo con la llegada de doña Isabel Farnesia, segunda esposa de Felipe V, destaca don Francisco Sabatini, el más grande de todos ellos, si exceptuamos al abate Juvara, que por desgracia no vivió entre nosotros, más que nueve meses (en los que dió a luz su proyecto para

el Palacio Real de Madrid). Sabatini en cambio vivió en España largos años desde 1759 o 1760 (1) hasta el 19 de diciembre de 1797, en que falleció. En estos 37 años nos dejó, fruto de su actividad, un número de obras superior al de cualquier otro arquitecto de su época, si exceptuamos a Ventura Rodríguez, que le superó en número de realizaciones, aunque muchas de ellas, para desgracia del



Vista de la Puerta de Alcalá, tomada desde el Este. De la serie dibujada por José Gómez Navia y grabada por varios autores. Esta es de Esteban Boix y de hacia 1800.



Puerta de Alcalá: Litografía iluminada de David Roberts en 1835.

arquitecto de Ciempozuelos, fueran de poco porte y no dirigidas directamente por él.

Francisco Sabatini, en cambio, para su fortuna, desde que pisó España gozó el favor real y vivió una de las épocas más constructivas de nuestra historia. Por otra parte hay que decir que Sabatini entre la pléyade de arquitectos extranjeros que tanto influyen en nuestro arte y a la larga en nuestra cultura, es el último de la serie. Muerto él ya no viene ningún otro, al menos de notoria nombradía y el maestro que le sucede es un español de pura cepa, llamado Juan de Villanueva. Después de haber pasado más de 40 años, durante los cuales el arte oficial estuvo bajo la tutela de franceses e italianos, dos hombres, Villanueva y Goya (Los pongo por este orden en razón de su edad) nos rescatan y liberan de tal tutela y ponen el genio de España a la mayor altura posible. No me olvido de ningún modo del gran Ventura Rodríguez, pero este arquitecto es un caso aparte. Vive desde sus primeros pasos entre extranjeros (Juvara y Sachetti principalmente) colabora con ellos, con ellos se forma y a su espíritu y enseñanzas se adapta tan íntegramente que parece uno más de su escuela. Luego cuando puede empezar a desplegar en grandes obras su genio personal, se ve aplastado por el favorito Sabatini, cuya omnipotencia corta sus

alas. Muere en 1785, 12 años antes que el arquitecto de Palermo dejando a éste el campo enteramente libre.

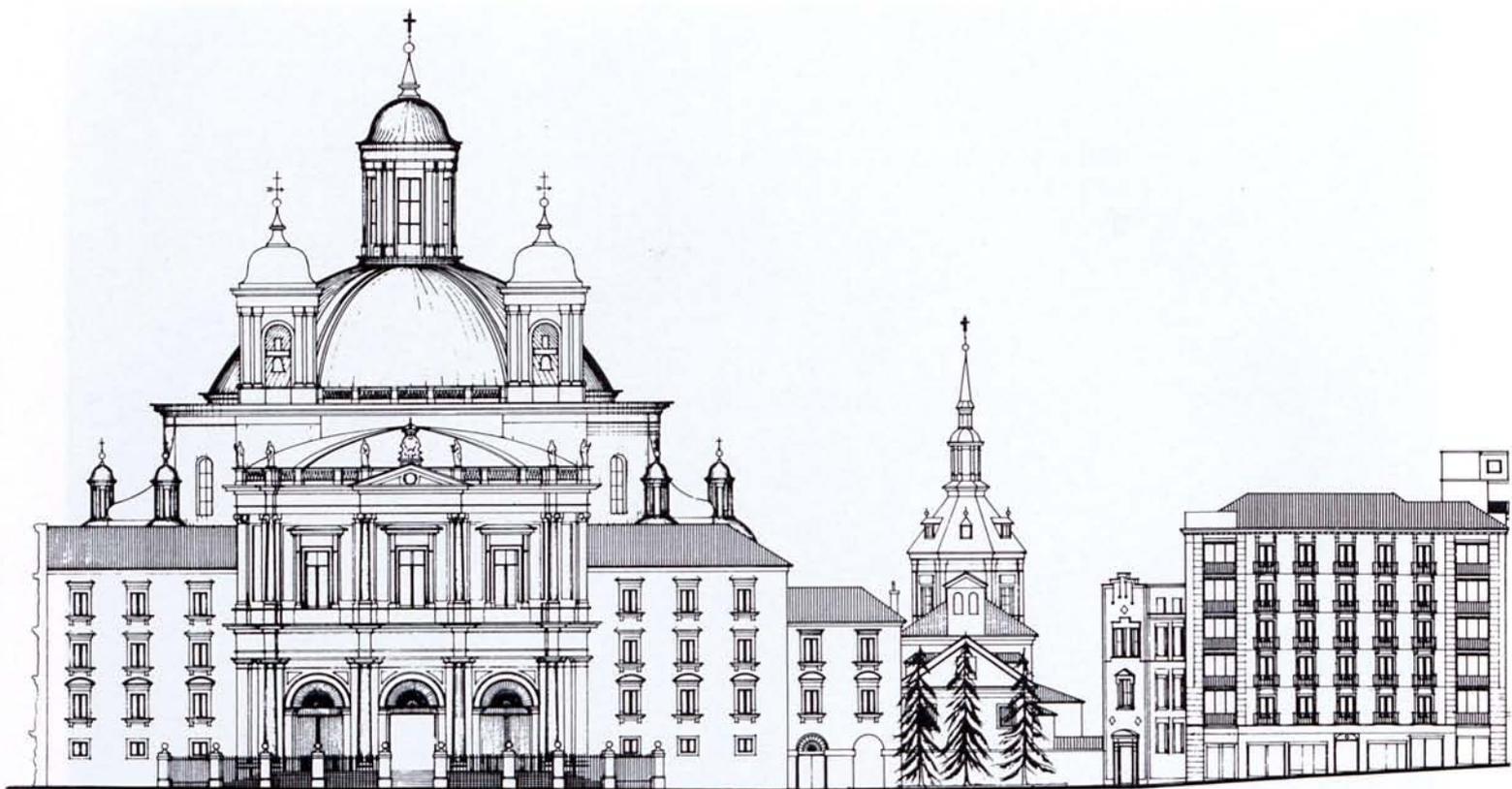
¿Cuál fue la importancia artística de Sabatini y su significación en la historia del arte español? Esta pregunta se la contesta Otto Schubert muy lacónicamente de la siguiente manera: Sesión de guía a la Nación en la transición del barroco-clasicista-romano al clasicismo helénico (2). Dentro de su simplicidad la pregunta no está mal contestada. Que Sabatini era esencialmente un barroco-clasicista-romano no cabe duda alguna. Pocos arquitectos han sido más romanos que él. Pertenece a la estirpe de los Sangallo (sobre todo Antonio, el joven) de los Fontana, Doménico y Giovanni, los Maderna, los Bernini o los Fuga por citar arquitectos de la más acrisolada romanidad. No en balde a los 28 años, en 1749, marchó a Roma desde su Palermo natal para estudiar arquitectura y allí residió hasta 1756, es decir siete años decisivos para su formación. Los grandes arquitectos en activo en la Roma de su tiempo eran Domenico Gregorini, Ferdinando Fuga, Luigi Vanvitelli, Nicola Salvi, Mauro Fontana, etc., pero el joven Sabatini debió poner sus ojos más lejos, en aquellos maestros a los que ya nos hemos referido, San Gallo, Miguel Angel, los Fontana, Maderno y el



El grandioso edificio de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda.

Bernini, con el cual le ligan no pocas afinidades. En cambio Borronini y su obra compleja a veces torturada y siempre inventiva no le afectaron para nada. Mientras Ventura Rodríguez, que nunca conoció Roma, bebió en las fuentes estimulantes de un Borronini y nos dejó dos obras plenamente borroninescas como San Marcos en Madrid, y la Capilla del Pilar de Zaragoza, Sabatini huyó de los atractivos, que ya empezaban a considerarse viciosos, del autor de San Carlino. Sabatini se complacía en las arquitecturas potentes, sólidas, majestuosas y monumentales del pasado romano que debían encajar en su temperamento firme y enérgico educado en la milicia. Pues no olvidemos que profesionalmente fue tanto un militar como un arquitecto y su carrera empieza en el arma de Artillería, que no abandonará, llegando, de ascenso en ascenso, a Teniente General en 1790, a Comandante e Inspector General de Ingenieros y Consejero nato en el Supremo de Guerra en 1792 (3). Su padre, Erasmo Sabatini, era también Teniente Coronel de los Reales Ejércitos del Reino de dos Sicilias y pudo condicionar el porvenir de su hijo que sin duda le superó en grados y dignidades (4). No podemos olvidar ante la arquitectura de Sabatini porque no creemos que el hecho sea indiferente, su doble personalidad de militar y de arquitecto y la severidad, contundencia y fortaleza de su obra, son típicas de un militar de aquellos tiempos.

La transición de que nos habla Otto Schubert desde el barroco-clasicista-romano, al clasicismo helénico no se produce tanto por pasos hacia adelante como por una involución hacia atrás. Las piroetas de una arquitectura delicada y rococó que, partiendo de Borronini y Guarini, nos conduce a las exquisiteces de un Juvara o a las espectaculares contorsiones estructurales de un Bernardo Vittone, no eran del gusto del severo militar Francisco Sabatini y por eso volvió a sus clásicos del siglo XVI, a la misma corriente que nutriera al barroco Lorenzo Bernini. Esto ha podido confundir a Otto Schubert que ve en él un precursor del clasicismo helénico todavía muy lejano. Ni siquiera fue un precursor del que más justamente llamaríamos neoclasicismo. No vio como un Alejandro Galilei o un Valadier la trayectoria nueva que el racionalismo en aquéllos sus últimos años de actividad. Mientras esa inquietud mordía en otros arquitectos y compañeros de Academia (y de paso diremos que Sabatini se debió ocupar muy poco de la Academia que le confinó el grado de Académico de honor y de mérito en 1760) como Diego Villanueva, el hermano mayor de Juan, José de Hermosilla o el joven Pedro Arnal, Sabatini se mantenía inmovible como una roca, firme en sus principios que respaldaban una carrera de éxitos poco frecuente. Pero lo curioso es que por esa involución, por esa ingénita tendencia a la severidad, pudo para algunos



Fachada del templo de San Francisco el Grande.

historiadores modernos, mal provistos de espíritu analítico, pasar por un neoclásico. Otto Schubert llega al extremo de hacer repetidas alusiones a la obra de Karl Schinkel tratando de la severidad sabatinica. El problema no puede estar más desenfocado, Sabatini es, además, un maestro que apenas evoluciona, está siempre en el mismo sitio y si sus obras son en ocasiones más ricas, ornamentadas y lujosas y en otras más pobres y severas no es en razón de una cronología que marque un sentimiento estético cambiante, sino en función de un programa arquitectónico y de una ponderación que se establece de acuerdo con el carácter o la dignidad del edificio. Por eso mientras en la Puerta de Alcalá utiliza columnas por tratarse de un arco triunfal y un homenaje regio, en el grandioso edificio de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda, a pesar de toda su opulencia no utiliza columnas ni pilastras por no tratarse del Palacio de un príncipe o un noble, sino de un edificio a la larga utilitario, como correspondía a las oficinas de aduanas y depósitos de mercancías. Si en la Colegiata de la Granja, la fachada de San Francisco el Grande o de la Iglesia de San Pascual de Aranjuez despliega todos los arreos arquitectónicos por la significación y magnitud de las obras, en el pequeño convento de monjas de Santa Ana de Valladolid por su modestia se mantiene dentro de una contención que nos recuerda a una de las obras más austeras de su maestro lejano Lorenzo Bernini. Nos referimos a la Iglesia de Ariccia.

En realidad Francisco Sabatini que gozó de todos los privilegios en vida no tuvo suerte con la posteridad, acaso porque todo no se puede tener en la vida. El desconocimiento del arquitecto por la crítica moderna parte seguramente de la malevolencia del artículo que le dedica Cean Bermúdez en los complementos a la famosa obra de Eugenio Llaguno y Amirola, «Noticia de los arquitectos y arquitectura de España» (5). El susodicho artículo está lleno de reticencias y entre ellas ésta: «De manera que fue el profesor más condecorado que se ha conocido en Europa, y en la histórica moderna de la Arquitectura: todo debido sin duda a su mérito artístico, a su esfuerzo militar, al país en que nació, y al influjo que adquirió en la Corte».

Cean respira una cierta dosis de vindicación nacionalista que debe arrancar de Floridablanca y Jovellanos. No cabe duda que los primeros años del reinado de Carlos III repiten el caso de la llegada de Carlos I rodeado de un séquito de flamencos. El hijo de Felipe V, al ser primero Rey de Nápoles, vino de aquel país rodeado de nobles italianos como Grimaldi y Squillacce que provocaron no pocos conflictos en la corte de Madrid, algunos tan graves como el célebre Motín de las Capas y Sombreros. También Sabatini con sus ordenanzas para el Saneamiento de Madrid fue víctima de la iracundia de un pueblo poco propenso al aseo y policía urbana sobre todo si esto le era impuesto por extranjeros.

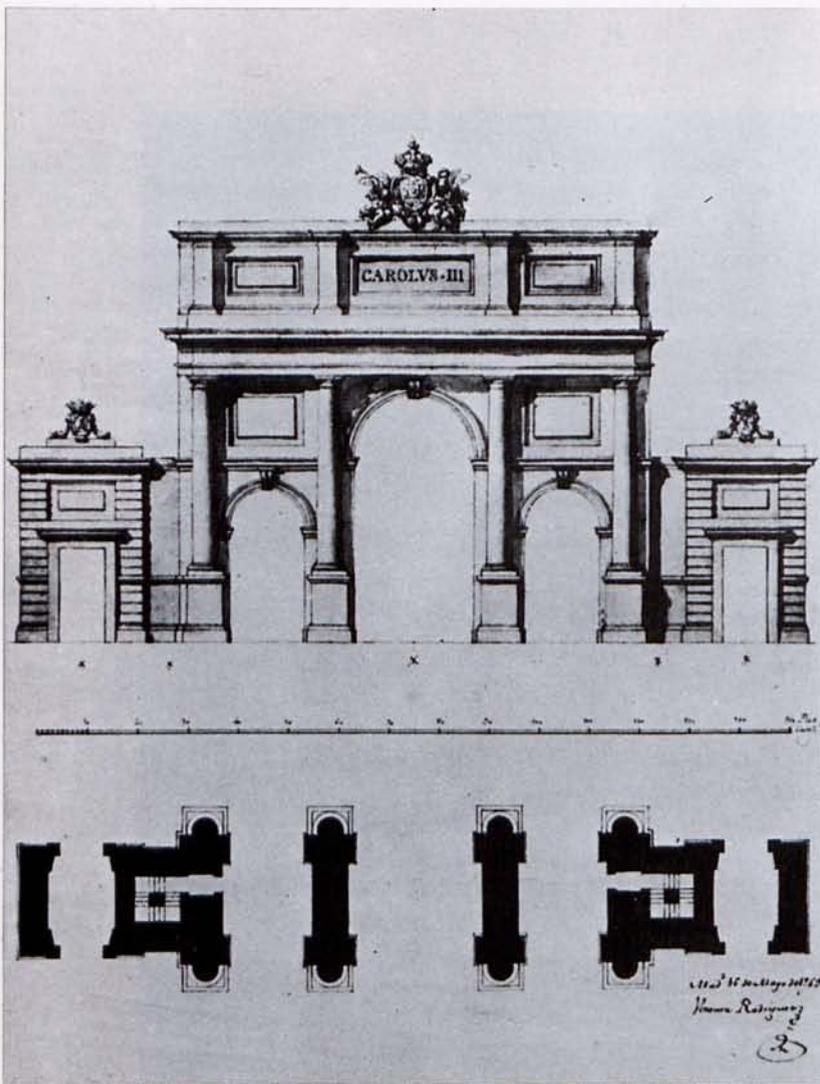


Puerta de Alcalá en 1857. Vista de la fachada de Levante. Fotografía realizada por José María Sánchez.

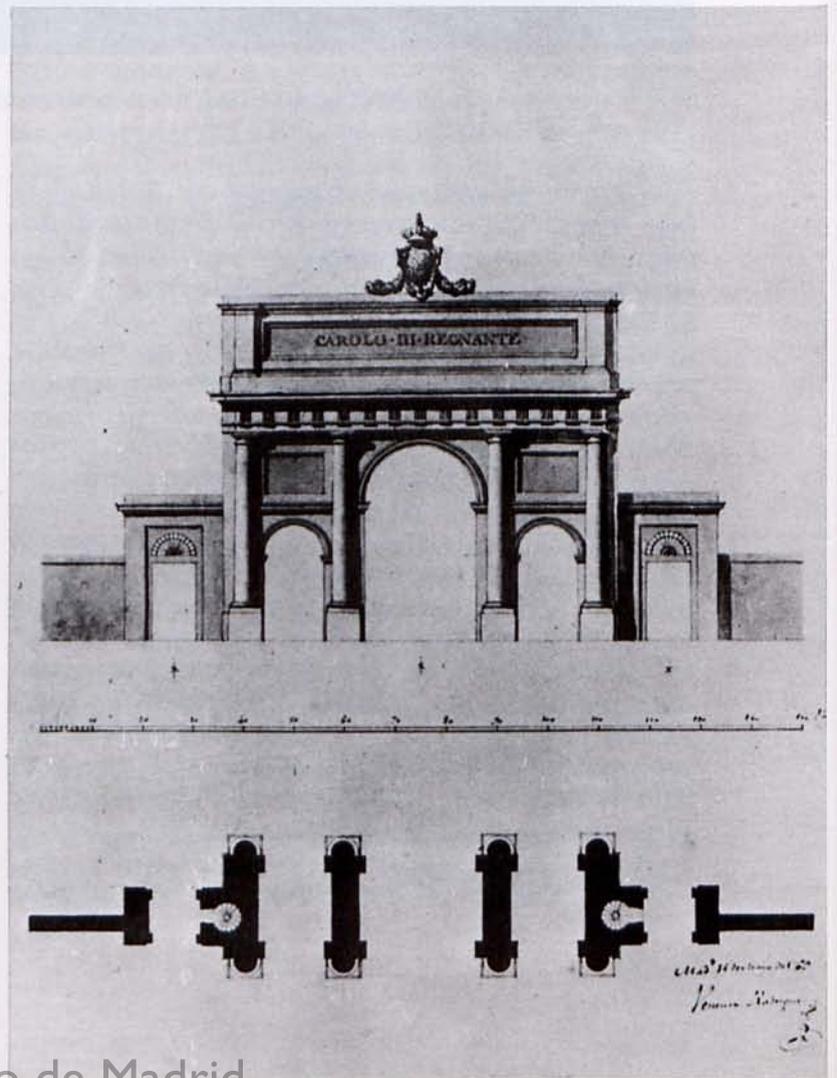
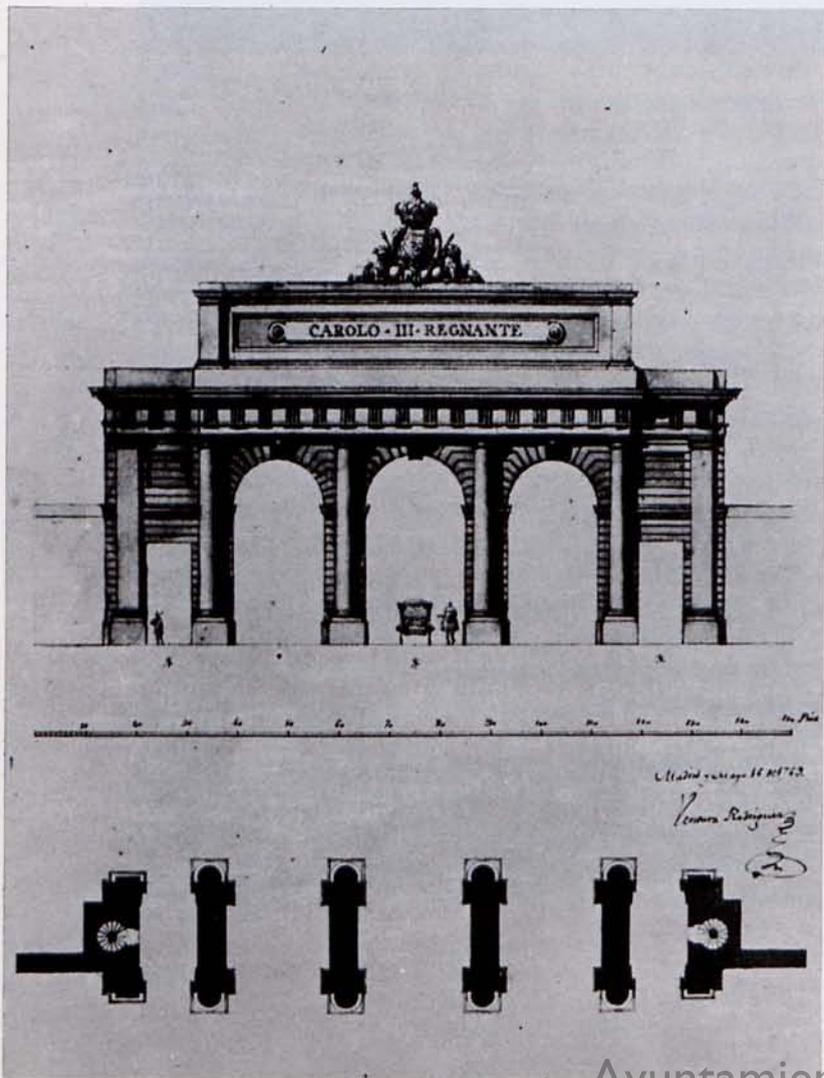
Si a esto se unía que el ascenso de Sabatini se hizo a costa de la postergación de Ventura Rodríguez, no es de extrañar que la objetividad de la crítica fuera empañada por comprensibles y humanos apasionamientos.

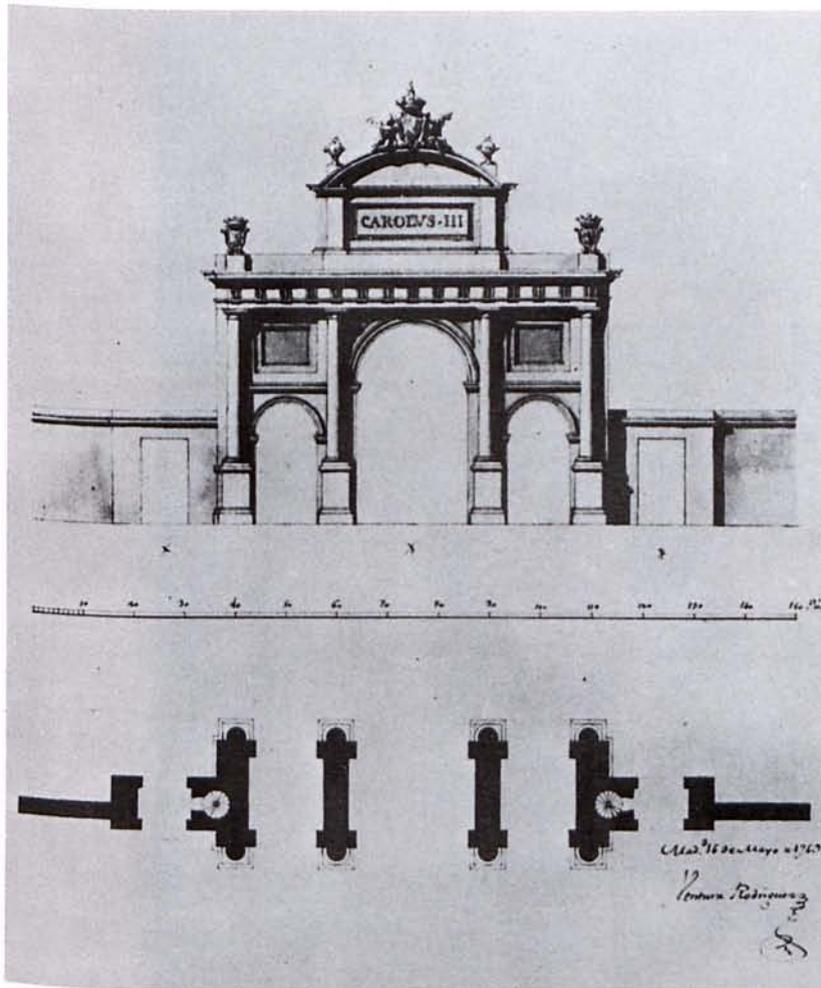
Ventura Rodríguez, era el maestro injustamente preterido, arrinconado por un encumbrado favorito de dudosos méritos, por un extranjero advenedizo por si esto fuera poco. Según esto había que pensar que Carlos III se dejó llevar más de su arbitrario capricho que de un recto espíritu de justicia. Y sin embargo... cuando analizamos más serenamente la obra de Sabatini no es posible sostener tamaña acusación. Por muy alta y bien probada que fuera la maestría de Ventura Rodríguez, la obra arquitectónica de Sabatini no desmerece, si bien revela un temperamento muy distinto. Utilizando un símil taurino nos atreveríamos a decir que Rodríguez representa un preciosismo y elegancia semejantes al del toreo sevillano, mientras que Sabatini es sobrio y efectivo como un torero de Ronda. El favorito de Carlos III tenía sobrados títulos para serlo, como lo demuestra con su famosa Puerta de Alcalá, para

la que Ventura Rodríguez, hizo una colección de dibujos (6), que siendo muy correctos y atractivos, no llegan ni con mucho al extraordinario acierto de la Puerta de Alcalá. No cabe duda que Sabatini en este caso, dió en el clavo. Llevó a cabo una realización, que sin hipérbole, podemos calificar de genial. En toda la arquitectura del siglo XVIII en Europa no existe una pieza de este género que puede compararsele ni de lejos. Sabatini no tuvo precedentes directos para inspirarse, pues en realidad desde la época de los romanos no se habían erigido verdaderos arcos triunfales, siendo las puertas de ciudades algo bien distinto en la línea de la tradición medieval de grandes entradas de murallas (7). La Puerta Capuana de Nápoles, la de Verona de Michela Sanmicheli, la Porta Pia de Miguel Angel o la Puerta Bisagra de Toledo apuntan en parte al sentido de un arco triunfal de la edad moderna. Luego, cuando llega la etapa napoleónica, con deseo de grandes y aparatosas manifestaciones cívicas que ya tenían precedentes en los fastos y decorados eventuales de la Revolución Francesa, este tipo de monumentos conmemorativos se prodiga por todas



1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a idea para la Puerta de Alcalá.—Ventura Rodríguez.





5.ª idea para la Puerta de Alcalá.—Ventura Rodríguez.

las capitales europeas. El arco de triunfo es un tema predilecto del neoclasicismo. El Carrousel o de l'Etoile en París, el de la Paz en Milán, el Marble Arch de Londres, el Almirantazgo en Petrogrado o la Puerta de Toledo en Madrid, son cumplidos ejemplos del arte neoclásico. Pero a todos antecede el arco triunfal de Sabatini.

Como Sabatini no tuvo precedentes inmediatos se basó para organizar su puerta en un monumento romano extraordinariamente significativo, pero de un destino muy diferente: el Fontanone del Gianicolo o Fuente dell'acqua Paola, obra de Fontana y Maderno. Esto ya lo supo ver el docto arquitecto Manuel Lorente (8) en su sagaz análisis comparativo. No se trata, ni mucho menos, de una adaptación de la fuente al nuevo propósito, pero al menos algunas coincidencias existen. Lo que hizo Sabatini fue reducir el poderoso ático solo al cuerpo central, con lo que ganó el conjunto en movimiento y la línea de coronación en silueta. Escogió el arquitecto un orden jónico para columnas y pilastras que deriva del que utilizó Miguel Angel en el palacio de los Conservadores del Capitolio Romano. Según Mesonero Romanos, se trajeron de Roma los modelos de estos Capiteles (9) que sin duda labraria Roberto Michel. Si la arquitectura de la Puerta de Alcalá es un dechado de perfección y de armonía, de grandeza no exenta de gracia y distinción, la

escultura responde en todo a la calidad de la arquitectura. Francisco Gutiérrez esculpió el soberbio escudo borbónico de la fachada que mira al oriente, sostenido por dos figuras femeninas aladas, emblemáticas de la Fama. Los trofeos, cabezas de León, cornucopias y posiblemente los capiteles, son de Roberto Michel. Se trata pues de los mismos escultores que trabajaron en la Fuente de la Cibeles. Las esculturas están todas labradas en piedra blanca de Colmenar, mientras que la arquitectura, salvo contados elementos, emplea el granito de Segovia.

La puerta tiene cinco huecos, los tres centrales de medio punto y los dos extremos adintelados y menores, como pasos de peatones, lógicos cuando la puerta era verdadera puerta y por ella pasaba el tráfico de un Madrid que se hallaba murado por un cinturón de tapias. Esto alegra también sus líneas y da variedad a sus fachadas. Encima del hueco central el poderoso ático sirve para poner una lacónica inscripción en letras de bronce que reza así: REGE CAROLO III-ANNO-MDCCLXXVIII. Si Carlos III entró en Madrid en 1760 la puerta que conmemora la efemérides se terminó 18 años más tarde (10).

Esta fecha de 1778 es la que ahora conmemoramos rindiendo justicia al gran Rey, al que tanto debe Madrid, y al arquitecto que supo interpretar los deseos de su Señor, que pensó más que en la vanidad de un gesto principesco en la ocasión de ofrecer a Madrid un ornato público del que pudiera ufanarse, como en efecto se ufana y se ufanará siempre.

Observese que la efigie del Rey no aparece por ningún lado, que no existe ningún relieve alusivo a hechos de su reinado, que ninguna inscripción señala las excelencias de este príncipe, que todo es abstracto, monumental y sencillo y que solo en el ático, tanto en la fachada de saliente como en la de poniente, aparece el lacónico: REGE CAROLO III-ANNO - MDCCLXXVIII, eso sí en grandes letras de bronce sobre sendas tarjetas de mármol blanco. Para honor y gloria del rey-arquitecto esto basta. Para honor y gloria del arquitecto del rey habla de sobra el monumento.

F. CH. G.

- (1) No he podido saber si vivió en el séquito de Carlos III o poco después. En la Real Orden de 21 de Junio de 1760 en que el Rey le admite a su servicio, se dice que permanezca en Madrid. Luego en esta fecha ya estaba en la Corte. Véase Luis Cervera Vera: Francisco Sabatini y sus normas para el Saneamiento de Madrid. Anales del Instituto de Estudios Madrileños. Tomo XI. Pág. 6.
- (2) Otto Schubert. Historia del Barroco en España, Trad. española. Madrid, 1924. Pág. 458.
- (3) Llaguno-Ceán. Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España. Ed. 1829. Tomo IV. Pág. 279.
- (4) Luis Cervera Vera. Op. cit. pág. 2.
- (5) Llaguno-Ceán. Tomo IV. pág. 278.
- (6) Estos dibujos, diseñados a la aguada, se conservan en el Museo Municipal.
- (7) Véase mi obra. - Madrid ciudad con vocación de Capital-. Editorial Pico Sacro. Santiago de Compostela, 1974. Pág. 275.
- (8) Manuel Lorente Junquera. La Evolución Arquitectónica en España en los Siglos XVIII y XIX. Arte Español, 1946. Págs. 74 y ss.
- (9) Mesonero Romanos, Manual de Madrid, 1831. Pág. 292.
- (10) Fernando Chueca Goitia. Madrid, ciudad con vocación de Capital. Págs. 275-282.

LA PUERTA DE LOS ESPAÑÓLES EN BREDA

Por Ernesto GIMENEZ CABALLERO

RINDAN otros países Homenaje al Bicentenario de nuestra madrileña Puerta de Alcalá. Yo quiero hacerlo ahora, en nombre de ilustres amigos holandeses que me lo han solicitado, con la «PUERTA DE LOS ESPAÑÓLES EN BREDA», por donde penetraron tras el sitio y rendición de esa insigne Ciudad bátava que, además de otras glorias, posee la de haber sido inmortalizada por el cuadro más trascendental de la pintura clásica: el debido a Velázquez y tradicionalmente denominado «Las Lanzas». Cuya réplica ostenta —para orgullo nuestro— el Ayuntamiento de aquella Villa con versos áureos de Calderón, en español y neerlandés, conmemorando tal victoria.

Existiendo además en nuestro Museo del Prado no sólo este lienzo velazqueño, sino otro Anónimo donde el vencedor Spínola se acerca a saludar a la

hija de Felipe II Isabel Clara Eugenia que avanza hacia la Ciudad en su coche. Como también en Amsterdam, en su Rijksmuseum, hay un repujado de plata con la misma victoria española.

BREDA

EN el cuadro velazqueño, pintado imaginativamente, Breda apenas se adivina pero sí: su atmósfera de neblina plateada y verde en la llanura marismeña, dilatada, donde confluyen el río Mark y el Aa con al fondo, el bosque de pinos de Mastbosch.

Modesto burgo fortificado, por 1300 comenzó a valorizarse hasta alcanzar en el siglo XV una pricipal Señoría: la de los Príncipes de Nassau. Hacia 1566 los nobles firmaron en Breda un Compro-



miso para defenderse de las pretensiones de España. Ya en guerra contra el Duque de Alba, Breda adquirió un gran valor estratégico así como su vecina ciudad Bergen op Zoom. En poder de los protestantes, las tropas españolas se apoderaron de ella por sorpresa en 1581. Pero nueve años más tarde la reconquistó Mauricio de Nassau (4 de marzo de 1590) con la estratagema de introducir en ella 70 soldados escondidos en una carga de turba. Pero los españoles tornaron a recuperarla tras nueve meses de sitio, 1625. Y esa fue la histórica rendición que Velázquez universalizara con la entrega de sus llaves al Marqués de Spínola por Nassau.

Habiendo irrumpido a través de esa estrecha puerta sobre un foso. Y que desde entonces se llamaría «Puerta de los españoles». Auténtica Puerta de guerra, de recinto cerrado. Y no como la nuestra de Alcalá edificada en Arco de Triunfo al modo romano antiguo, para el neoclasicismo borbónico de Carlos III y su entrada simbólica en Madrid.

(Después España tornó a perder Breda, doce años más tarde, 1637, ante el Príncipe Federico-Enrique.)

OTRAS PUERTAS HOLANDESAS

QUE yo recuerde en mi recorrido para realizar mi film «Amor español a Holanda» me dijeron existía «La Puerta de las rejas» de 1733 en Middelburg, abadía de Balampoort. La de Leyden, de 1658 con la cartela sobre sus armas «Pugno pro patria». También vi otra en Gouda en el Stadjuis con carillon. Y en Maastricht, esa ciudad perennizada por Comedias de Lope y Calderón «El asalto a Matrique». Y donde se conserva la Casa del Gobernador español ante la que pasaría Lope de Figueroa, el de «El Alcalde de Zalamea» cuando exclamara: «Los de Matrique son diablos —del infierno— no son hombres». Combates perpetuados en un cuadro que se conserva en El Escorial.

Asimismo en Zutphen contemplé hermosas Puertas de mansiones patricias. Se conserva otra Puerta que abre y cierra un recinto fortificado por Gevagenpoort.

Y, al fin y al cabo ¿qué son las DAMS que dan nombre a la Dam o puerta del Amstel (Amsterdam)? Así como la de Rotterdam. Y la de todos los canales de esta tierra brava defendiéndose milena-



Isabel Clara Eugenia, la Gobernadora, alma y voluntad de la rendición de Breda. (Detalle del cuadro de Alonso Sánchez Coello).

riamente de invasiones del mar-tierras bajas (nederlandias) y de los invasores extranjeros. Heróica tierra holandesa ganada palmo a palmo con sus diques y molinos cuyas aspas parecen brazos desesperados ahuyentando enemigos. Don Quijote en Holanda hubiera enloquecido aún más, con tantos gigantones briareos.

También evoco la Koppelpoort de Amersfoort sobre un antiguo puente levadizo convertido hoy en puente empedrado donde se deslizan los tranvías ciudad adentro. Entre dos torres y el escudo de la Villa. Debajo fluye el Eem y se miran en él otras fortificaciones medievicas con un canal en el centro que, reflexo en el agua, parecía una boca abierta de dragón.

En Havenspoort la Puerta es una antigua barbana que hoy tiene marcas de kilometraje para los autos. Un chico vi saliendo en bicicleta y a la izquierda ya, jardines y parterres.

En Kampen de Koornmarktpoort del siglo XIV

estaba flanqueada por dos torreones cilíndricos y puntiagudos con sendos escudos y veletas góticas.

LA PUERTA DE LOS ESPAÑOLES

PERO la menos espectacular y, sin embargo, decisiva para España es esa casi imperceptible en Breda: La Spanjaardsgat o de los Españoles. Recordando las de Delft pintadas por Vermeer.

Entre dos fornidas torres del XVI defendiendo un canal de acceso al Castillo hoy transformado en Academia militar. Ese Castillo fue construido según el modelo de las fortalezas itálicas del Renacimiento, con un patio interno. Su arquitecto fue el italiano Tommaso Vincidor de Bolonia en 1536 y no sería terminado hasta 1696 bajo el Stathouder Guillermo de Orange que se había hecho coronar rey de Inglaterra en 1689 bajo el nombre de Guillermo III. Ese castillo posee el encanto renacentista de sus medallones clásicos, de la historia grecorromana. ¿Cómo pudieron entrar en ese castillo los españoles?

ISABEL CLARA EUGENIA

SIEMPRE que se habla de la rendición de Breda se exalta al Marqués de Spínola como vencedor generoso levantando al vencido que le entrega las llaves y abrazándole. Pero se olvida que el alma y voluntad de tal rendición estuvo en una mujer: la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, Gobernadora entonces de los Países Bajos, a la que su padre el Rey adoraba y, hasta yo, cuando de adolescente contemplaba, en mis veraneos del Escorial, su retrato me enamoraba de ella... Ella: fue la que preparó la toma de Breda, asistiendo al sitio y entrando en la plaza triunfalmente.

Ya desde Bruselas el 10 de marzo de 1625 preparaba tal ocupación escribiendo al Presidente del Consejo de Flandes: Bien quisiera enviaros la nueva de Breda pero espero que nuestro Señor nos hará merced de que pueda ser presto».

Ocupada al fin Breda, la Infanta se alojó en el Castillo descrito por ella misma: «Es bellissimo, con tres puertas y buenos fosos de agua y vecino un jardín de placer, hermoso y ameno». Comentando: «No me espanto que el de Orange quisiese bien esto que es para ello, el lugar es mayor que Malinas y muy lindo y la Iglesia mayor también y la casa y el jardín lindísimo y la fortificación tal que fuera caso imposible tomarla por fuerza».

MI CORAZON RENDIDO

CUANDO yo contemplé esa puerta, evocando «el Jardín de la Infanta» (que hubiera cantado Samain), volaban gaviotas, agitando el aire



La Spanjaardsgat o Puerta de los españoles en Breda.

inmóvil de la tarde y reflejando su blancor sobre la quietud del canal, verde de bosque y gris de muros.

Allá, al fondo, quedaba la Breda antigua y nueva, la del Grote Markt, el gran Mercado y la Grote Kerk, la Gran Iglesia o Catedral. La Breda de casas tradicionales como la Huis van Wijn-

gaerde en la calle de Santa Catalina y del Beguinaje, y casitas deliciosas de ladrillo del XVII, cerca de una rosaleda. Y, en contraste, parques actualísimos como el de Valkenberg. A la salida, bajo el rótulo de BREDA: todo el plano de la Ciudad, que abracé con los ojos. Porque entonces en vez de rendirse a mí otra vez Breda: Breda había rendido mi corazón.

GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO

Por Federico Carlos SAINZ DE ROBLES



Busto de Gonzalo Fernández de Oviedo. (Patio de Cristales de la Casa de la Villa).

GONZALO Fernández de Oviedo nació en Madrid en agosto de 1478, de familia hidalga. Y, posiblemente, en un inmueble de la Plaza de la Paja, próximo al palacio de los Lasso, que aún está en sólido y bello empaque y en el que se hospedaban los Reyes Católicos durante sus frecuentes visitas a la futura capital de España. Fue hijo de Gonzalo Fernández y de Juana de Oviedo. Por aquella época Madrid era un poblachón simpático y destartado y abigarrado de apenas tres mil vecinos.

Cuando tenía doce años de edad fue nombrado paje al servicio del joven duque de Villahermosa (de sus mismos años) y que residía en Sevilla. Vivió apasionadamente las jornadas bélicas que precedieron a la conquista de la ciudad de Granada. En 1493 pasó al servicio del príncipe don Juan, único hijo varón —malogrado adolescente— como mozo de cámara, con quitación de ocho mil maravedises anuales. Acaso este importante cargo lo obtuvo por mediación decisiva bien del comendador madrileño Juan Zapata o la de Francisco Ramírez de Madrid, llamado «el artillero», cuya segunda esposa fue la famosa latinista doña Beatriz Galindo, maestra y consejera fidelísima de doña Isabel la Católica. Tan notable situación social, en la corte de los monarcas, permitió a Gonzalo enaltecer sus estudios y, acaso más, los agudos valores de su talento natural. En 1496, al poner casa particular a su heredero los Reyes Católicos, Gonzalo es ascendido a «guardallaves» de la cámara.

Muerto el príncipe don Juan se inició la que había de ser aventurera —pasmosamente— existencia de nuestro protagonista. En 1499 pasó a Italia. Posiblemente estuvo algún tiempo en las armas de Ludovico Sforza, duque de Milán. Y hasta luchó contra las huestes del rey Luis XII de Francia. Pronto se trasladó a la corte de Mantua, donde entró al servicio de doña Isabel de Aragón, viuda del marqués Francisco de Gonzaga. Pocos meses después se le

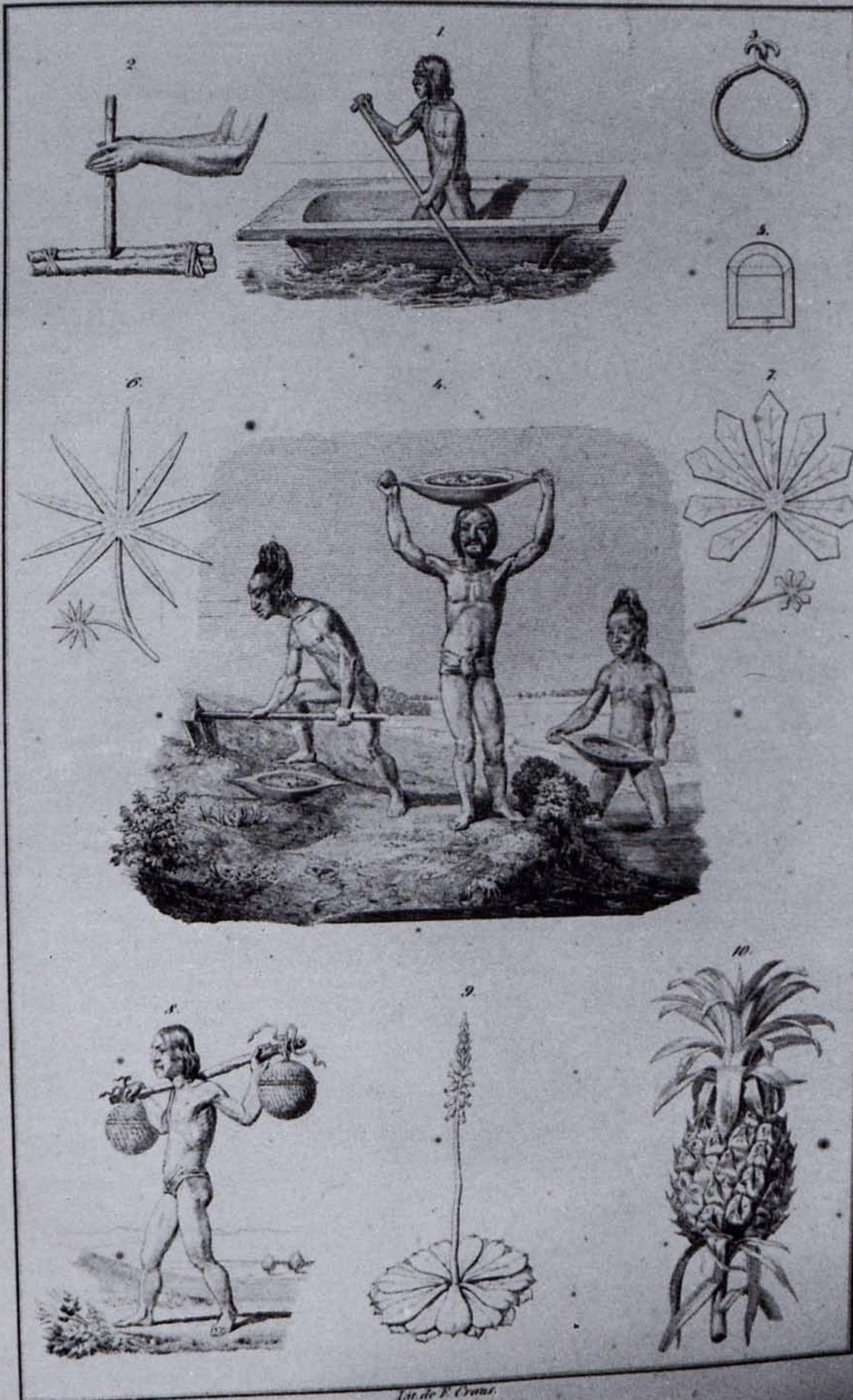


Lámina 2 del tomo I de la «Historia General y Natural de las Indias». Edición de la Real Academia de la Historia en 1851.



Portada del «Claribalte» en la que se cree que figura el retrato de Fernández de Oviedo: de rodillas, entregando su libro al duque de Calabria.

encuentra —siempre mejorando de posición— al servicio del joven cardenal don Juan de Borja, sobrino del Pontífice Alejandro VI, quien, prendado de su talento y resolución, le nombró legado a lattere en la corte de Luis XII de Francia. Amistó con el célebre César Borgia. Ocupó puesto importante en la corte de don Fadrique de Nápoles, de quien se convirtió en indispensable consejero, tanto bélico como cultural. Tras tres años de experiencia italiana harto complicada y casi poética, Gonzalo regresó a España. Italia le ha transformado en un hábil cortesano —dominador de la lengua toscana, amigo de notables ingenios: Sannazaro,

Pontiano, Serafín del Aguila— y aún más sutil diplomático y guerrero. Y de Italia se ha traído una hermosa biblioteca que conservará durante toda su vida en su casa de Madrid.

Muerta la reina doña Isabel, nuestro cronista entró en el séquito del rey viudo don Fernando, a quien acompañó en la entrevista que aquél tuvo con su yerno don Felipe «el Hermoso». Por deseo de don Fernando, Gonzalo empezó la redacción de su Catálogo Real de Castilla y asistió como testigo, en Dueñas, a la nueva boda de don Fernando con doña Germana de Foix, el 18 de marzo de 1506. Por confesión del propio Gonzalo sabemos que «mucho sabría yo decir de eso (traslado de presos por orden de la Santa Inquisición), porque en la misma sazón era yo secretario del Consejo de la Santa Inquisición». Sin embargo, por esta época, la economía de Gonzalo no debía de ser «muy boyante», pues que le ayudaba en sus necesidades más perentorias del famoso obispo fray Diego de Deza. «Brujuleando» cargos bien remunerados vivió Gonzalo en Zaragoza y Barcelona en el año 1507. No le debió ir bien «la cosa» porque en este mismo año ya estaba en su muy amado Madrid donde, según declaró en algunas de sus obras, se sentía singularmente dispuesto a sobrevivir y a recobrar fuerzas para posteriores empresas.

En 1503 ó 1504 contrajo matrimonio, en la futura capital de España (posiblemente en la parroquia de San Andrés, o en la de San Pedro), con doña Margarita de Vergara. En sus *Quincuagenas*, III parte, Est. 23, folio 48, sinceramente, Gonzalo declara: «E me casé más mancebo e con menos hacienda que fuera menester, pero con buena mujer, e hermosa e a mi agrado». Feliz matrimonio, líricamente siempre recordado por Gonzalo aun muchos años después de haberse quedado viudo. Pero este matrimonio feliz coincidió no sólo con el truncamiento de la carrera triunfal del cronista, sino con unos años dificultosos de escasez económicas y de olvidos de su persona por parte de muchos de cuantos le habían ayudado a triunfar anteriormente. Margarita murió del sobrepeso de su segundo hijo —el primero se había malogrado—. Este segundo hijo pudo ser el Francisco Fernández de Valdés que acompañó a su padre a las tierras americanas y a quien éste nombró veedor de Tierra Firme y que murió, a los veinte años de edad, en noviembre de 1536, en el río Arequipa. En 1512, tras la victoria francesa en Rávena, el Rey Católico envió a Italia a Gonzalo Fernández de Córdoba, el «Gran Capitán», y como secretario de éste marchó Gonzalo, ya viudo. Sus empresas italia-



Viñeta colocada tras el Índice del tomo I de la «Historia General y natural de las Indias». Edición de la Real Academia de la Historia en 1851.



Fig. 1.

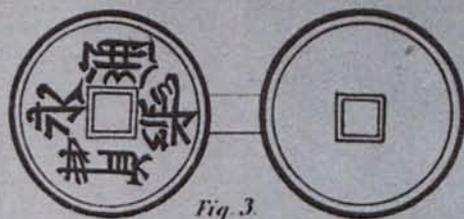


Fig. 3.

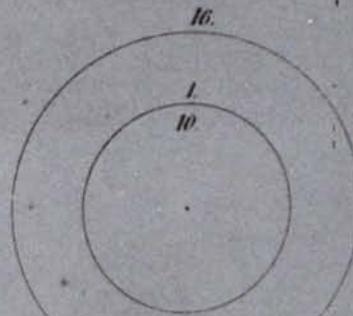


Fig. 4.

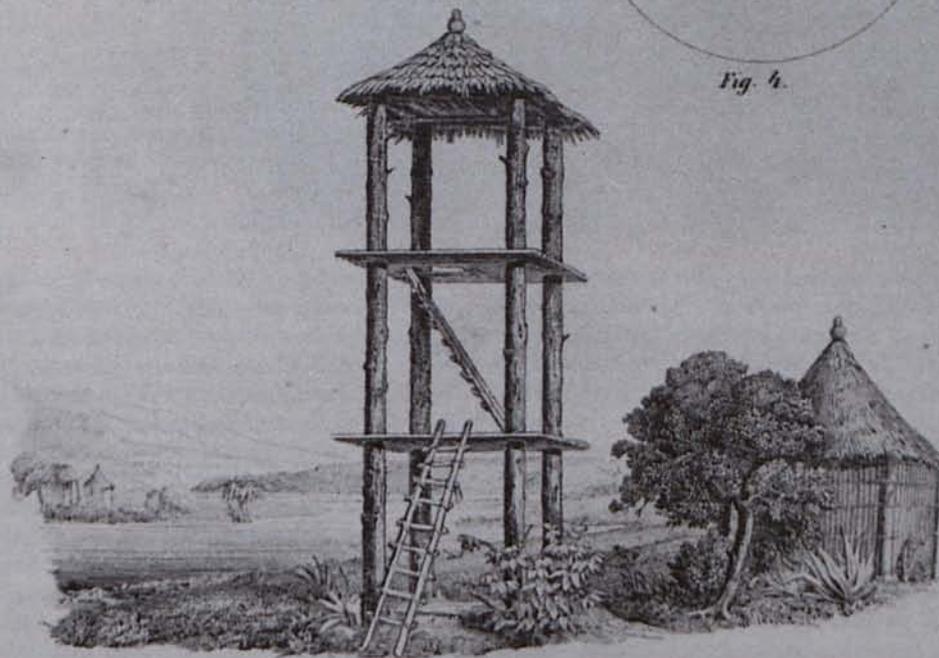
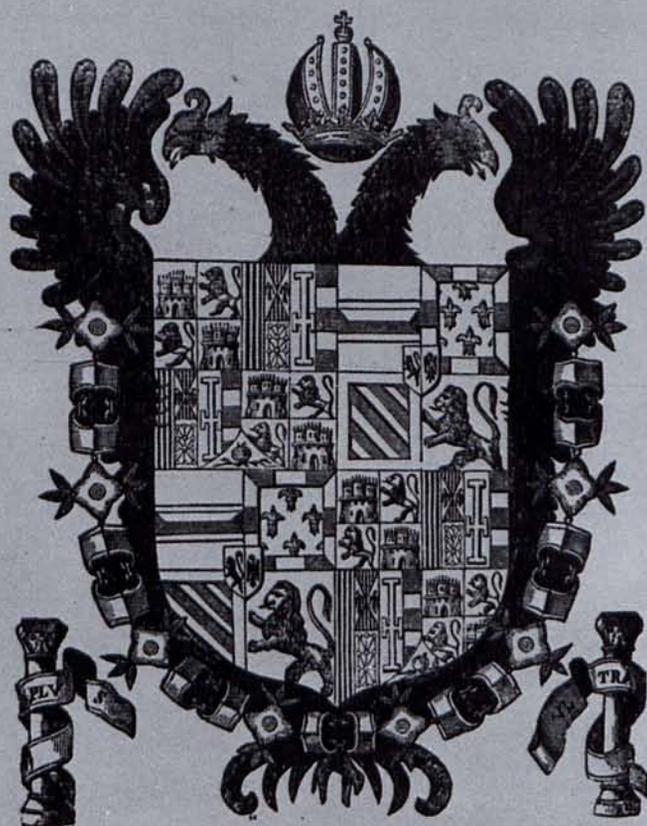


Fig. 2.

Lit de F. Cruz Madrid.

Lámina I del tomo 2 de la «Historia General y Natural de las Indias» por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Publicada por la Real Academia de la Historia en 1852; dirección, José Amador de los Ríos.



La Historia General y Natural de Indias.

Anteportada del tomo I de la «Historia General y Natural de las Indias», por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. Edición de la Real Academia de la Historia en 1851 bajo la dirección de José Amador de los Ríos.

nas de esta época quedan narradas en las Quincuagenas. Terminada gloriosamente la campaña de España en Italia, Gonzalo pudo quedar al servicio del Gran Capitán; pero era esta una meta harto deleznable para las ambiciones de cronista en ciernes. Quien confiesa en sus Quincuagenas (116): «Y yo con su licencia (la del Gran Capitán) me volví a la corte del rey Católico, gasta mi hacienda y perdido el tiempo, porque a mí no me estaba da a propósito la ida a Loja, ni de comenzar a servir al Gran Capitán, ni a otro señor de España.»

Era la ambición suprema, irresistible de Gonzalo de marchar a Indias, para allí ser héroe de aventuras fabulosas que le dieran el poder, la gloria y el dinero. Cabe suponer que llegó a conocer a Colón ya en el Campamento de Santa Fe, ya estando la corte en Barcelona. Pero indudablemente fue amigo de los hijos del Gran Almirante, pajes como Gonzalo, en la casa del malogrado príncipe don Juan. Con el beneplácito del Rey Católico, Gonzalo se embarcó para Indias con el nombramiento de veedor de las fundiciones de oro del Darién (Panamá), en la Tierra Firme.

Relatar, por lo menudo, las aventuras casi mágicas y las empresas sensacionales de Fernández de Oviedo en las

tierras del Nuevo Mundo nutriría un copioso libro. Por ello, me limitaré a mencionar las más importantes, y éstas aun con breves menciones. Quien desee complementarlas por lo extenso deberá de leer su Historia general y natural de Indias y las Quincuagenas, pues que el cronista se recrea con cierto énfasis en narrarlas, comentarlas y aun glorificarlas. Con el terrible aventurero Pedrarias Dávila tomó parte en la expedición a la tierra llamada «la Castilla del Oro», porque el mucho que en ella había y cuya consecución compensó a los expedicionarios de sus riesgos y peligros. Pero también fue la causa de la enemistad irreversible entre quienes dirigieron la expedición. Fue llamado «el Caballero de la Fortuna» en la que era llamada la Castilla del Oro. Y, sin embargo, o fue un gran derrochador de sus bienes o la fama miente respecto a sus enormes ganancias. A la muerte del Rey Católico, Gonzalo regresó una vez más a España y enseguida se dirigió a Flandes para entrevistarse con el nuevo monarca Carlos I, quien aún no había dispuesto su entrada en España. Y con gran habilidad al exponer sus empresas americanas, logró que Carlos I le nombrara cronista real de Indias, alcaide de la fortaleza y regidor de Santo Domingo. Siempre inquieto fue de una tierra a otra,

cronistas de Indias, me importa consignar que en la ocasión presente mi interés por su admirable calidad humana y sus brillantes hazañas, en América, con la espada, la pluma y la diplomacia, se concentra, en Gonzalo, en razón de recordarle en esta revista consagrada plenamente a los temas matritenses de cualquier época, en dos motivos: el de su nacimiento en la futura capital de España y en haber sido él quien primero —en la Edad Moderna— lanzó entusiasta, con la voz y con la pluma las noticias más importantes de Madrid. Sí, Fernández de Oviedo, como madrileño panegirista de su Villa natal, se adelantó al propio López de Hoyos, quien durante muchos años ha sido tenido por el primer cronista clásico de Madrid. Naturalmente no olvido que durante los siglos XII-XV fueron muchos los viajeros extranjeros por España que habiendo conocido Madrid le dedicaron alabanzas sinceras y muy enaltecedoras. Para no pecar de ingratos recordemos los nombres y los elogios matritenses, sinceros por su extranjerismo:

«Al pie de las montañas está Madrid, pequeña villa bien poblada y castillo fuerte, provista de bellos bazares y edificios, donde se veía una mezquita catedral y otras parroquias» (Mohamed-Al-Edrisi, famoso geógrafo, a principios del siglo XI). «Madrid es tan grande como Bibrach, pero sus arrabales son muy extensos; tiene muchas fuentes; víveres abundantes y baratos, y dos morerías habitadas por numerosos sarracenos.» (De Jerónimo Münzar, viajero por España entre 1494 y 1495). «Madrid es un buen pueblo donde residen muchos caballeros y nobles, tantos en proporción como en cualquier otro pueblo de España.» (Andrés Navagero, patricio embajador de la república de Venecia en la corte de Carlos I, 1523). «Madrid es uno de los lugares mejores de Castilla; tiene sitio en un otero en su mayor parte plano descubierto al norte. Tiene grande y espaciosa vista de campos y bosques... Es un lugar de mucha y buena comarca, de mucho pan, vino, aceite, cazas, frutas y ganados, y por ser de buenos aires, fértil y abastecido de todas las cosas... Es un lugar, a mi juicio, de cuatro mil quinientos vecinos... Tiene los muros de tapias con los cimientos de pedernal, con muchas torres, las cuales dicen son ciento treinta» (De Gaspar Barreiros, hombre de iglesia y geógrafo, que visitó España en la segunda mitad del siglo XV). «Es un lugar (Madrid) en muy buena región y debajo de un cielo muy claro, y no solamente es grande y populoso, mas también noble y de muchos caballeros que en él tienen sus casas y heredades muy ricas... Corren por él los aires muy delgados, por los cuales siempre viven sus gentes sanas... Tiene más este lugar grandes términos y campos muy fértiles... (Lucio Marineo Sículo, humanista italiano que enseñó latín en Salamanca, muy a principios del reinado de Carlos I). «Madrid lugar de un espeso bosque (la Casa de Campo), con abundantísimos árboles frutales, bellos estanques naturales y de clima muy benéfico» (Enrique Cock, arquero holandés que llegó a España hacia 1574).

Elogios como los precedentes, de ilustres viajeros extranjeros por España durante la Edad Media, pueden multiplicarse hasta llenar muchas páginas. Lo cual no viene ahora a cuento largo, sino de breve apoyatura de los entusiasmos del madrileño Gonzalo Fernández de Oviedo cuando con tanta frecuencia y tanto gozo se refiere a la importancia histórica y bellezas de su Villa natal. Lo cual es harto significativo para demostrar que Madrid, durante la Edad Media, si fue pueblo no fue un pueblo de tantos, sino un pueblo entre los pocos escenarios de muy importantes acontecimientos históricos y sociales.

Y volviendo a los dos extremos que de Fernández de Oviedo vienen a cuento aquí, a quinientos años fecha de su

madrileño nacimiento, recordaré los entusiasmos con que siempre proclamó su madrileñismo. «Como ninguno, sin ser ingrato, debe olvidar su patria, hame parecido que yo sería culpado si... en esta segunda rima de mis Quincuagenas olvidase a Madrid, seyendo una villa tan noble y famosa en España y como yema de toda ella, puesta en la mitad de su circunferencia, en la cual yo nascí...» Declaración de Gonzalo simpáticamente enfática, pues que se muestra muy honrado y contento de haber nacido en Madrid, y reputa a éste, ya, muchos años antes de haber ganado la capitalidad de España, como lugar que se la merece con plenitud y la alcanzará indubitablemente. ¡Magnífica premonición y no menos magnífico panegírico! Gonzalo también se honra en su ascendencia asturiana, pero esta reconocida honra no empece para que él se muestre gozoso de su destino natal. Y casi inmediatamente de esta gozosa profesión de madrileñismo, en el mismo tratado de las Batallas y Quincuagenas (Batalla I, Quinc. III, Diálogo 32) vocea. (Sí, es como si vocease a los cuatro vientos, con acentos triunfales e incapaces de faltar a la verdad, el primero y más incondicional panegírico de Madrid que se conoce. Leámoslo y meditemos en él: «ALCAIDE.—Así, los que nacen en Madrid es muy probado e natural que salgan los mejores hombres que allí (España) nacen, e muy virtuosos e gentiles cortesanos. SERENO.—¿Por qué? ALCAIDE.—Porque Madrid, dejando aparte muchas e muy grandes particularidades, así como la sanidad y lindos aires, e los cielos menos que otras partes noblosos, e claros, la fertilidad de su tierra e comarca, su hermoso asiento, la bondad de sus huertas e aguas, el pan e frutas e vinos e carnes excelentes y en grande abundancia, los aposentos de muchas particulares casas de caballeros, hombres ricos, los templos e monasterios sumptuosos e el culto divino muy bien servido y acatado, e los alcázares e casa real la mejor e mayor de España por la nueva reedificación que el emperador nuestro señor allí ha hecho, e donde ordinariamente (hay) mucha caza de montería; e de los pueblos principales es de los que más junto está del punto e mitad de toda España, e donde es muy añeja la corte e morada de los reyes de Castilla; e así como algunos pueblos pierden vecinos por algunas causas o faltas, así aquella Villa los ha ganado e aumentando su población por los respectos ya dichos e por otros muchos más que se pueden con verdad decir; y porque desde allí puede el rey casi con igual camino ocurrir a proveer más necesidades de todos los otros reinos e partes de España. Y como allí de largo tiempo más que en otra parte ha seido muy continuada la vivienda de los reyes, así se han avencidado en esa Villa muchos criados de la Casa Real, e noble gente, tanto que de los naturales antiguos solariegos en Madrid hay muy pocos, e si algunos hay son los Vargas e Gudieles...; pero todos los demás nobles de Madrid, extranjeros son por su origen, y si algunos hay que pueden probar son antiguos allí, serán labradores e gente agrícola; todos los demás vinieron después de éstos a vivir en Madrid: Vargas o Gudieles de Toledo, Zapatas e Lujanes de Aragón, Mendoza de Guadalajara, los de Castilla, Valladolid e Valencia, e los Ludueña e asimismo e otros buenos linajes que allí hay. E así como más cortesanos naturales, naturalmente salen de Madrid bien inclinados y enséñanse desde la puericia a vivir virtuosamente e críanse en conversación de gente bien criada e cortésana, e de necesidad han de ser los mejores que los que mejor se crían e con buenos conversan. E veis aquí la causa por la que la gente de Madrid es valerosa de su nacimiento, y por esto decía la Reina Católica doña Isabel, que el caballero de Madrid vivía y se trataba como un señor o hombre de título de otra parte deste reino, y el escudero de Madrid como el caballero de otra parte, e el plebeyo o



Reproducción de un cuadro al óleo que representa la primera idea de lo que debía haber sido la casa que mandó construir don Ramón de Mesonero Romanos, según proyecto del Arquitecto don Aníbal Alvarez, en la Plaza de Bilbao, 13 (1846) y que después fue ligeramente modificada.

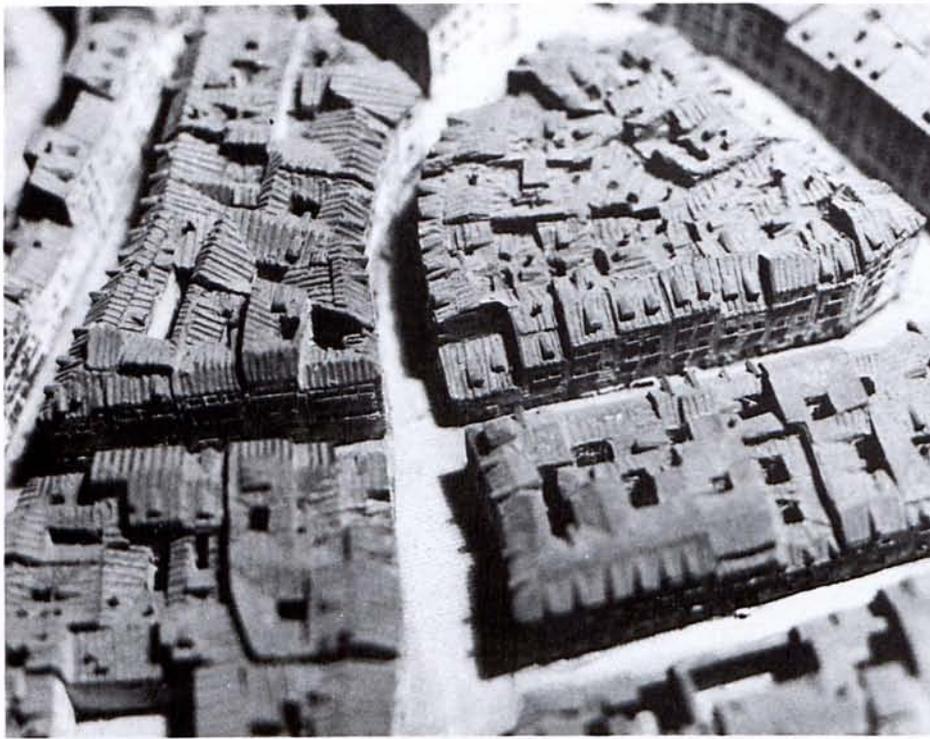
Las casas en que vivió D. Ramón de Mesonero Romanos

Por Ricardo DONOSO-CORTES y MESONERO-ROMANOS

EN el archivo de la Parroquia de San Martín de Madrid, en el libro 52 de bautismos, correspondiente a 1803, folio 27, figura una partida en la que consta:

«... yo Froylan Quiroga, teniente cura de ella, bauticé a Ramón, Elías, Justo, Pablo, hijo legítimo y de legítimo matrimonio de don Matías Mesonero, natural

del lugar de Machacón, Obispado de Salamanca, y de doña Teresa Romanos, natural de Moros, Obispado de Tarazona... Nació en diez y nueve del co-



Calle del Olivo bajo, en la que nació don Ramón, según figura en la maqueta de Madrid construida en 1830 y que se conserva en el Museo Municipal.

rriente, calle baja del Olivo, número diez...»

La calle del Olivo bajo, es a la que el Ayuntamiento en 1883, a los ochenta años de su nacimiento y al cumplirse el primer aniversario de su muerte, «bautizó» con el nombre de «Mesonero Romanos».

Pocos datos conocemos de la casa en que nació don Ramón. Era propiedad de su padre y en ella tenía instalado su despacho de Agente de número de los Reales Consejos y de las Indias.

Estas escasas noticias nos las da en sus Memorias:

«mi casa se llenaba de amigos y vecinos de la reducida calle del Olivo bajo (que así se llamaba entonces el trozo que media entre las del Carmen y la Abada) y que formaban por este solo concepto una cordial sociedad.»

«Algunas de cuyas balas se estrellaron en las fuertes maderas de cuarterones o en los infinitos claros de la puerta del portal, que había tenido cuidado de cerrar el zapatero remendón que hacía las veces de portero.»

«... hubo que atender por el pronto a su evasión, que verificó

por una buhardilla o desván interior de la casa, en que mi madre tenía su bien provista despensa...»

«En el pequeño trozo de la calle del Olivo, entre la del Carmen y la de la Abada, fallecieron veintiuna personas, entre ellas, cuatro de los inquilinos de mi propia casa, número 10 entonces y hoy señalada con los números 6 y 8 nuevos...»

En esta casa la familia Mesonero vivió muchos años. Según los libros parroquiales de San Martín, nacieron en ella los cinco hijos y en ella murieron tres de corta edad. Fue derribada a finales del siglo pasado.

En 1820 ocurre la tragedia, tragedia que se repite en muchas familias de entonces y de ahora. La muerte del padre dejando niños pequeños y lo que es todavía peor, con unos negocios importantes y que de forma personalista llevaba don Matías. Su despacho lo tenía en la misma casa, lo que no se sabe es si era en el mismo piso, o habitación, como se decía entonces, o si en otro distinto. El, en sus obras, alude en alguna ocasión a los empleados de su padre.

Pero el caso es que, cuando ocurre el fallecimiento, el bueno de Ramoncito, único hijo varón, tenía dieciséis años y una gran ilusión por la literatura.

Aconsejado, no diremos que convencido, por su madre, y con la promesa de ayuda de toda la casa, decide continuar el trabajo de su padre.

Conservo correspondencia en que, ya en el mismo año 1820, se reciben cartas a su nombre, como Agente de Negocios de los Reales Consejos.

Los primeros tiempos serían amargos y duros. El inesperado fallecimiento del padre, el tener que hacerse cargo de los negocios a su edad y con la lógica falta de preparación para llevarlos, la situación que atravesaba España en aquellos días y como telón de fondo, su vocación literaria, que ya la vería truncada.

No obstante, sabe hacer frente a esta grave situación. Se inicia en el trabajo de «Agente de Negocios», pero también saca tiempo para continuar con la ilusión de su vida, que ya apuntaba. Al año siguiente, 1821, publica con diecisiete años, sus primeros cuadros costumbristas «Mis ratos perdidos, o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821». Es saliendo de esta casa de la calle del Olivo bajo, cuando pierde el manuscrito que llevaba a la imprenta y que no apareció a pesar de los anuncios publicados en el Diario.

En esta casa se inicia en el trato de las numerosas relaciones que tenía su padre, se responsabiliza de los negocios y gestiones que estaban en marcha y comienza otros nuevos que, continuamente y ya a su nombre, le encomiendan de toda España.

Pero es curioso pensar, que también, con sus jóvenes amigos, tuviera una segunda vida, totalmente diferente que le haría además de frecuentar los Organismos Oficiales, asistir a las tertulias de los cafés de Lorenzini y la Fontana de Oro, y no faltar a las clases de baile del Maestro Belluzzi.

En 1823 se ausenta de su casa y de Madrid, cuando se incorpora a la Milicia Nacional. Se con-

servan algunas cartas cruzadas entre su madre y él durante su estancia en Cádiz.

En esta casa de la calle del Olivo y en estos años, comienza los trabajos sobre el Teatro Clásico español. Escribe en 1827, «La señora de protección y Escuela de pretendientes», comedia en dos actos original y en verso. Refunde en 1826/29 las comedias de Tirso de Molina, «Amar por señas o Es una de las tres o de las tres no es ninguna», «Ventura te dé Dios hijo, que el saber poco te basta» y «Lorenza la de Esteruel»; de Lope de Vega, «La Viuda Valenciana» y «Marido joven y mujer vieja», y de Antonio Hurtado de Mendoza, «El marido hace mujer».

En 1831, y en la misma casa de la calle del Olivo, trabaja denodadamente y publica su Manual de Madrid y la 2.^a edición en 1833.

Sale de esta casa hacia el extranjero en julio de este año y regresa en mayo de 1834, habiendo visitado Francia e Inglaterra.

En estos años y siempre desde la casa de la calle del Olivo, publicó gran número de artículos, desde los primeros en «El Indicador», que no le pagaban, pasando por «El Correo Literario y Mercantil», «Cartas Españolas», donde publicó sus «Escenas Matritenses» y «Revista Española».

Sabemos que en 1834 continúan viviendo en la misma casa, doña Teresa con su hijo. En este año fallece en trágicas circunstancias, al caer herida de muerte



Convento de Padres Capuchinos, denominados de la Paciencia, con fachadas a las calles de las Infantas, de San Bartolomé y Costanilla de Capuchinos. El Convento ocupaba la zona que posteriormente fue la Plaza de Bilbao, mientras la huerta de los frailes se dedicó a solares para la construcción de casas, uno de ellos es el que adquirió don Ramón. La entrada de la iglesia, viene a coincidir con el actual acceso al aparcamiento subterráneo.

por el cólera morbo, estuvo enferma cuarenta y ocho horas, después de cuidar a Ramón durante diez días, en los que se debatió luchando entre la vida y la muerte. En su misma casa, como nos dice, murieron cuatro personas víctimas de esta epidemia.

Puede ser que fuese entonces, después de la muerte de su madre, la que vería con cariño que continuase con los negocios del padre, cuando empezase a pensar en dejar esta actividad, que si

bien le producía buenos ingresos, cada vez llevaría más cuesta arriba.

Continúa trabajando, en esta casa, y publica en 1835 el Apéndice al «Manual de Madrid», e imprime los dos primeros tomos del «Panorama Matritense».

Pero, ¿cuándo dejaría su casa de la calle del Olivo bajo?. Parece que fue en 1836, seguramente cuando «logró liquidar completamente su casa y emanciparse de una ocupación que no era su pasión favorita, como dice en una nota que se conserva».

Se traslada a otra casa, en la calle Angosta de San Bernardo (hoy Aduana), propiedad suya y de su hermana M.^a del Carmen, casada hacía varios años, muy cerca de la calle de la Montera y de la Puerta del Sol, calle que es de las que ha debido cambiar menos.

Conservo un parte de ofrecimiento de «su nueva habitación». «Calle Angosta de San Bernardo, números 15 y 16 cuarto segundo de la derecha» en la que están tachados los números de la calle y

Don Ramon de Mesonero y Romanos ofrece á

V. su nueva habitacion,

*Calle Angosta de San Bernardo números 15 y 16, cuarto segundo de la derecha.
(num.º 27 nuevo)*

Parte de ofrecimiento de la casa de la Calle Angosta de San Bernardo. La modificación de número indica que el traslado se realizaría en 1836.

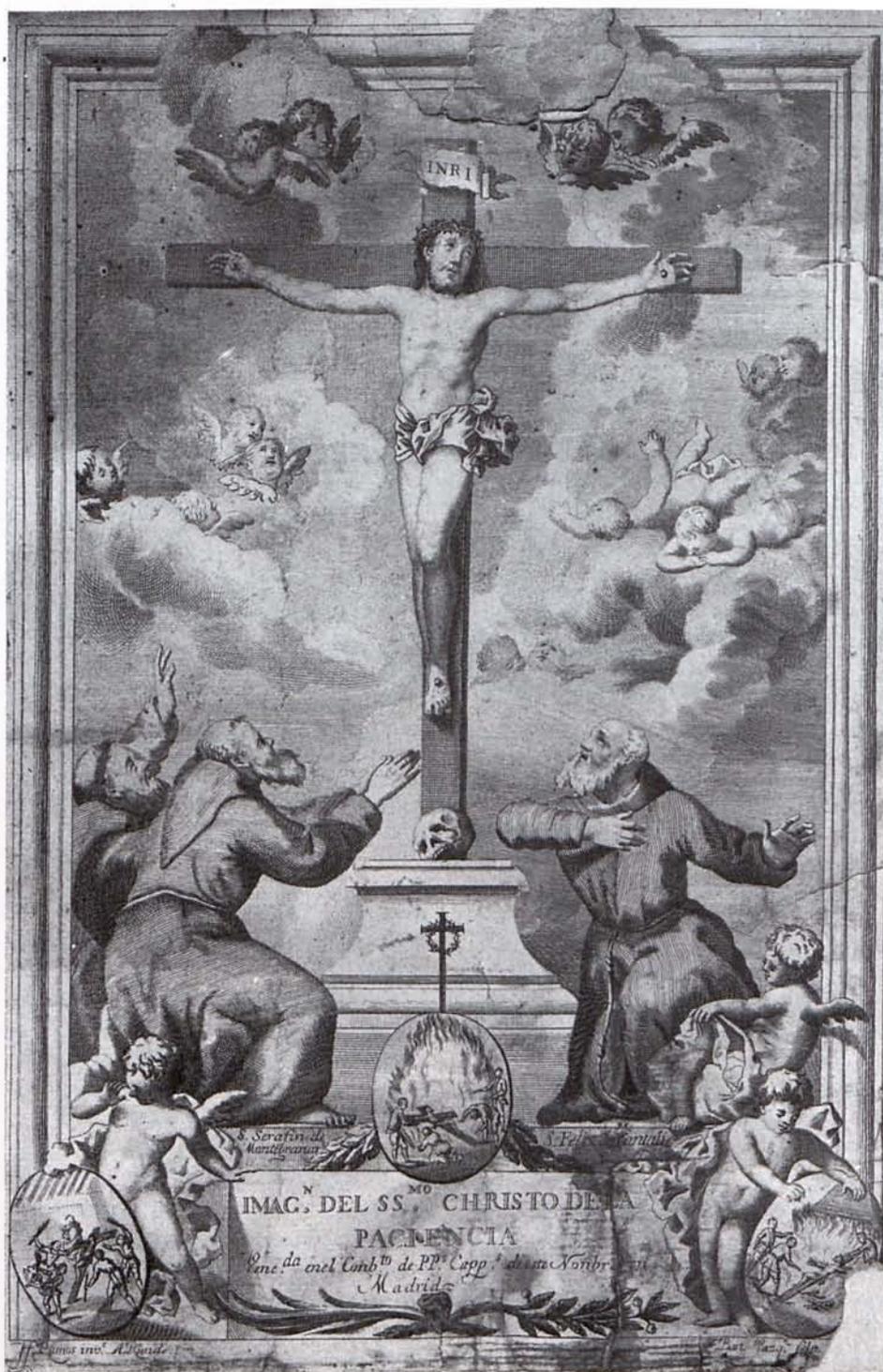


Imagen del Santísimo Cristo de la Paciencia que se veneraba en el Convento de Capuchinos y en el que figuran tres escenas de los actos sacrílegos.

escrito a mano «número 27 nuevo». Esto parece confirmar la fecha de traslado, ya que se debieron imprimir antes del cambio de numeración de las calles, que fue una de las mejoras que don Ramón proponía en el «Diario de Madrid» (25 de abril de 1835).

En cuanto a la elección de esta casa y de esta calle para vivir, y aún considerando la gran modestia de don Ramón, es posible que

fuese con carácter provisional, por poco tiempo, porque también era de su propiedad y porque era muy céntrica. En el año 1836 era ya muy conocido, tenía una buena fortuna, era soltero y viviría solo con el servicio.

Mientras vivía en la calle Angosta de San Bernardo, creó y dirigió el «Semanario Pintoresco Español». En un principio instaló la Administración en su casa y

poco después trasladando las oficinas a la calle de la Villa, recorrido que haría a diario, hasta el traspaso de la revista en 1842.

En esta su revista, termina de publicar las «Escenas Matritenses», que más tarde, en 1838, recoge en un tercer tomo.

Se ausentó de Madrid y de España, visitando Francia y Bélgica y publicando al regreso los «Recuerdos de viaje», la 3.^a y 4.^a edición de las Escenas y la 3.^a edición del Manual.

Es interesante aclarar que en esta casa es donde le visitaría Larra la mañana del 13 de febrero de 1837, pocas horas antes de suicidarse. Siempre se ha dicho que la visita fue en la casa de la Plaza de Bilbao, casa que todavía, hasta diez años después, no se construiría.

En esta casa de la calle Angosta de San Bernardo, recibió la comunicación de fecha 7 de mayo de 1837, firmada por Martínez de la Rosa, en que se le comunicaba haber sido elegido Académico de número de la Real Academia Española de la Lengua y de ella salió a pronunciar su discurso de ingreso el 17 del mismo mes. Diez días después de haberle sido comunicado el acuerdo.

Pero en el año 1837, unos meses después de mudarse, la desamortización produciría un verdadero terremoto que cambiaría de forma importante la fisonomía de aquel Madrid pequeño y conventual. Las ventas judiciales de edificios, casas y conventos, que algunos ocupaban grandes superficies, permitirían abrir nuevas calles e incluso formar plazas. Es muy posible que don Ramón siguiese con dolor, por el gran amor que tenía a Madrid, la desaparición de muchos de estos conjuntos que él, a no dudar, amaba. Es también muy probable que siguiera de cerca la próxima modificación del Plano de Madrid.

¡Qué de sinsabores se llevaría!. Hay que suponer que hasta intentaría que «amnistiasen» algún edificio y que visitaría casi a diario los lugares amenazados.

Sí, sufriría mucho cuando viese que iniciaban las demoliciones,

que las continuaban y que como todo en esta vida, se terminaban. Cuanto tiempo pasaría, él que era tan observador, observador de las cosas de su Madrid, viendo los adelantos en estas demoliciones. Cuantos días llegaría tarde a comer a casa, con los consiguientes problemas del servicio, ya que tendría algún servidor antiguo que le hubiera visto nacer o al menos de niño, y cariñosamente le reprendiera e incluso le aconsejara, con confianza, que debía casarse para tener otras preocupaciones.

No me cabe duda que estos años fueron amargos para él, si bien en algunas ocasiones al final comprendería que quedaba, su Madrid, mejor que antes, si el edificio de que se tratase fuera sólo un caserón sin historia y sin arte.

Entre estas visitas diarias a las «obras», puede ser que las que hiciera con más frecuencia fuese a las del Convento de Capuchinos de la Paciencia en las calles de las Infantas, San Bartolomé y la Costanilla.

Este Convento fue construido, como se sabe, sobre el solar que ocupaban las casas del Licenciado Barquero, en las que unos judíos que las habitaban, solían ultrajar, en días señalados, un crucifijo. Fueron denunciados a la Inquisición y quemados, siete en persona y cuatro en estatua. Posteriormente fueron demolidas las casas y levantaron sobre el solar el Convento y la Iglesia, que se observan muy claramente en la reproducción de la maqueta de 1830 que se conserva en el Museo Municipal.

Reproducimos asimismo, un grabado de la época que representa el Cristo de la Paciencia, delineado por Ramos, y en el que figuran alusiones a escenas de los sacrilegios.

Creemos que al disgusto por esta demolición se le pasaría más rápidamente al ver lo bonita que resultaba la solución que se había dado, con la Plaza que se formaba en el lugar que ocupaba el Convento, y con las calles fronte-

*Un Solar sito en la plazuela de Bilbao, que
 incluye a la Calle de San Bartolome, siendo parte del que
 ocupó el Convento de S. P. Capuchinos de la Paciencia de esta Corte, su
 linea a la plazuela mide ciento y dos pies, la de
 la Calle de S. Bartolome treinta y siete pies,
 la medianera de la derecha por dicha Calle de
 San Bartolome ciento y cinco octavas pies,
 y la de la mano izquierda por la plazuela
 cuarenta y siete pies, siendo esta linea de
 Division de otro Solar: estas cuatro lineas
 forman una figura irregular que medida
 geometricamente comprende una superficie
 plano de cuatro mil trescientos cinco pies
 y medio cuadrados;*

Cuya finca tasada y anunciada en la cantidad de reales vellon *se
 setenta y un mil setecientos setenta y siete* ...
 fue rematada con la solemnidad prevenida el dia 2 de Abril de 1844, que
 ha sido el señalado en favor de D. Ramon Mesonero Rosua
 nos. ... como mejor postor
 en la cantidad de *trescientos un mil 8.50* ...

y adjudicada por la misma cantidad ...
 segun oficio de la Junta de enagenacion de Bienes nacionales, su fecha
veinte y dos de Abril de mil ochocientos cuarenta y cuatro, ver-
 rificó el pago de la quinta parte del precio líquido del remate en los
 terminos que manifiesta la Carta de pago exhibida del tenor siguiente:

Reproducción de una página de la Escritura de venta judicial del solar de la Plaza de Bilbao.



D. D. **Cesáreo María Clemente**, Comendador de la O. N. Americana de Isabel la Católica, Auditor honorario de Guerra, Ynd. de la Academia Matritense de Traxi prudencia y Legislación y Sr. del C.º. Ayuntamiento de esta M.ª. Villa.

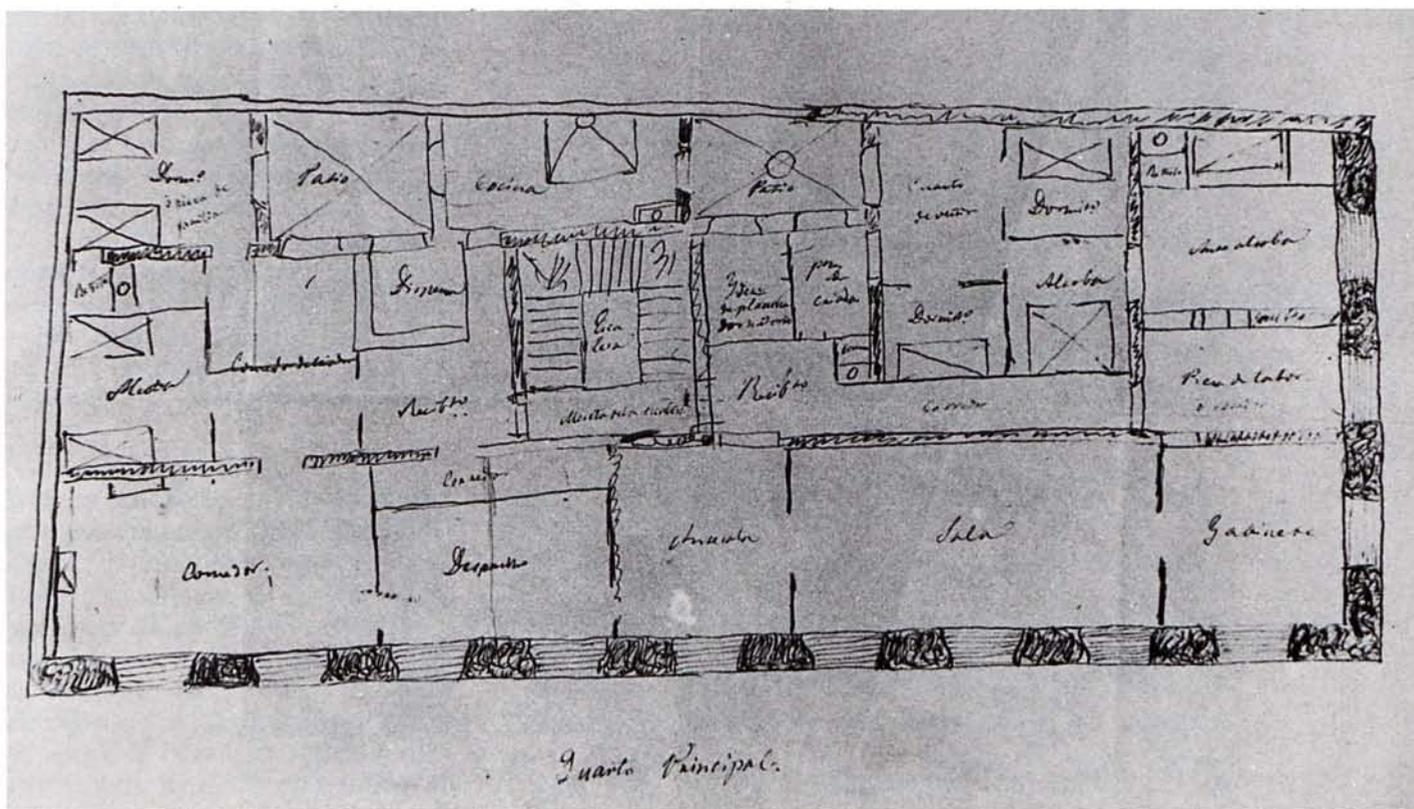
Certifico: q.º por D. Ramon Mesones vecino desta corte se expuso a dho. C.º. Ayuntamiento en inst.ª de veinte y tres de Mayo del año último q.º en su nombre fue rematado un solar en la Plaza de Bilbao con buelta a la Calle de S. Bartolome, y q.º deseando edificar una casa en el mismo, suplicaba q.º S.º. se moviese a acordar fuviese efecto el acto de la tira de cuerda —

Parado dha. inst.ª por disposición de S.º. a la Comisión de Obra, lo hizo esta al Sr. Ven.º Alcalde del Distrito 1.º q.º en unión de uno de los Sres. Regid.ª de dha. Comisión y del Sr. Sr. Sindico de la misma, del Arquitecto del Cuartel y el de dho. interesado, se procediere a señalar la alineación y altura q.º debería darse a la nueva fachada; y a su vez por dho. Profesora se dirigió a la Comisión el informe siguiente —

» Sres. de la Comisión de Obra = Habiendo parado a marcar

Conforme la Comisión con el preced.º inf.ª en veinte y tres de Junio de dho. año, y presentado por el Sr. Mesones en diez de Febrero último el plano de fachada firmado por D. Arnibal Alvarez se remitió a inf.ª del estado Arquitecto del Cuartel, quien le evacuó en la forma q.º sigue —

» Sres. de la Comisión de Obra = Habiendo examinado los planos de fachada q.º este interesado presenta firmados por el Arquitecto D. Arnibal Alvarez encargado de la Dirección de la Obra, debo manifestar no hallar reparo alguno en q.º el C.º. Ayuntamiento se viva conceder la licencia q.º este interesado solicita, pero con



Plano del cuarto principal de la casa de la Plaza de Bilbao, dibujado por el propio don Ramón, único dibujo que se conserva de él y en el que distribuye las distintas habitaciones.

ras de San Bartolomé y Costanilla de los Capuchinos.

En el año 1837, derribaron el Convento y es natural que, cuanto más visitaba la plaza de nuevo trazado, más le gustaría el sitio llegando poco a poco a interesarse y hasta pensar en construirse, allí mismo, una casa.

No cabe duda que era el sueño de su vida, construirse una casa para vivirla y en un lugar magnífico, céntrico, despejado y con amplias calles fronteras. En «El Antiguo Madrid», dice:

«... entre la calle de San Marcos y la del Caballero de Gracia, tiene ya otra importancia, por su situación más céntrica, lo bien cortado de sus calles y comunicaciones, y la mayor brillantez consiguiente de su caserío, especialmente desde la formación de la Plaza de Bilbao con el derribo verificado en 1837 del Convento e Iglesia de Capuchinos llamados de la Paciencia...».

Pero las cosas de Palacio van despacio. Hasta el 7 de abril de 1844, Domingo de Pascua de Re-

surrección, no aparece en el Diario de Madrid, y en la relación de «fincas del clero regular», el anuncio del remate de las dos parcelas en que dividieron el solar con frente a la Plaza.

Se decide, debía estar decidido hacía mucho tiempo, por una de las parcelas, la que hace esquina a la calle de San Bartolomé y da frente a la del Clavel. A partir de esta fecha, y cada vez más enamorado de su idea, en la que piensa con gran ilusión, elige el Arquitecto a quien encargar el proyecto. Se trata de su amigo Aníbal Álvarez, Académico y Director de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Fernando, y profesor de la Escuela.

Conservo la escritura de venta judicial del solar, que recoge íntegramente el Real Decreto de 19 de febrero de 1836 de Juan Álvarez y Mendizábal. La superficie era de 4.305,5 pies cuadrados y la tasación de salida de 61.777 reales de vellón, siendo rematada por don Ramón, el 8 de abril de 1844, en 301.000 reales de vellón.

La Depositaria General del Ayuntamiento, con fecha 5 de

abril de 1845 extiende un recibo en relación con la licencia para edificar en «un solar que perteneció al ex-Convento de Capuchinos...».

Por el interés que tiene, se acompaña la fotografía de un pequeño y gracioso cuadro al óleo, que conservo, y que se trata de una primera idea de lo que sería la casa, que presentó algunas diferencias con la que luego se realizó. Figura fachada de ladrillo cara vista, y luego fue enfoscada, con dos últimos pisos retranqueados, que después no se construyeron. El número de balcones a la Plaza, que recibió el nombre de Bilbao, era de nueve y de tres a la calle de San Bartolomé.

Entre mis papeles conservo una carpeta con todos los documentos y facturas de los proveedores de los materiales utilizados en la construcción. Figuran incluso también los nombres de los albañiles, carpinteros y demás trabajadores que tomaron parte en la obra, con las cantidades que percibían semanalmente.

La descripción de la casa la hace el propio Arquitecto don

CERTIFICO haber reconocido, medido y tasado una Casa en esta Corte sita en la Plazuela de Bilbao con vuelta a la Calle de S.^{ta} Bartolome señalada por la primera con el numero trece y por la segunda con el uno de la manzana trescientas cinco construida de nueva planta y propia de el Sr D.^{no} Ramon de Mesonero Romanos. Su fachada a la Plazuela mide ciento nueve pies

Dicha casa consta de planta baja con sótanos, piso principal, segundo, tercero y boardillas habitable y trasteros. La planta baja se halla distribuida en dos habitaciones, dos patios, caja de escalera y portal. El piso principal en una sola habitación; el segundo en dos; el tercero en tres y el piso de boardillas en una habitable y las demas trasteros. Los sótanos tienen Cochera por la Calle de S.^{ta} Bartolome con cuadra pajar y quana-arnes, en comunicacion con el patio: habitacion para el Portero y sótanos para el servicio de todas las habitaciones.

dado a cada cosa el valor que en el dia le corresponde segun su calidad y construccion asiende el valor total de la referida casa con inclusion del sitio a la cantidad de Setecientos treinta y un mil doscientos setenta y seis d^{os} r^{os}; de donde se han de rebajar todas las cargas que sobre si tenga. El para que consta donde conenga firmo la presente en Madrid a ventisiete de Febrero de mil ochocientos cuarenta y seis.

Anibal Alvarez

Reproducción de tres párrafos del certificado del Arquitecto autor del proyecto, don Anibal Alvarez, en el que da las características de la construcción, una vez terminada la obra de la casa de la Plaza de Bilbao.

Anibal Alvarez en un certificado de fecha 27 de febrero de 1846 y del que se reproducen los siguientes párrafos:

«... CERTIFICO: haber reconocido, medido y tasado una

Casa en esta Corte sita en la Plazuela de Bilbao con vuelta a la calle de San Bartolomé señalada por la primera con el número trece y por la segunda con el uno de la manzana trescientas cinco construida de nueva planta y

propia de el señor don Ramón de Mesonero Romanos.»

«... Dicha casa consta de planta baja con sótanos, piso principal, segundo, tercero y boardillas habitable y trasteros. La planta baja se halla distribuida

en dos habitaciones, dos patios, caja de escalera y portal. El piso principal en una sola habitación; el segundo en dos; el tercero en tres y el piso de boardillas en una habitable y las demás trasteras. Los sótanos tienen Cochera por la calle de San Bartolomé con cuadra, pajar y guarda arnes, en comunicación con el patio: habitación para el Portero y sótanos para el servicio de todas las habitaciones...»

«... dado a cada cosa el valor que en el día le corresponda según su calidad y construcción asciende el valor total de la referida casa con inclusión del sitio a la cantidad de Setecientos treinta y un mil doscientos setenta y seis reales von; de donde se han de rebajar todas las cargas que sobre sí tenga. Y para que conste donde convenga firmo la presente en Madrid á ventisiete de Febrero de mil ochocientos cuarenta y seis. Fdo. Aníbal Alvarez.»

El «Alta» en la Sociedad de Seguros Mútuos de Incendios de Casas en Madrid, es concedida con un resguardo correspondiente a la póliza número 169. Es curioso el dato de que habiéndose creado la sociedad en 1836 solo había 168 casas aseguradas en 15 de abril de 1846.

Don Ramón está deseando ir a vivir a la nueva casa. A su casa. Porque si bien todas las que había vivido, eran propias, ésta, además, era «hija» suya. Por tanto, la ilusión por mudarse a ella debía ser tremenda. ¿Cuándo se trasladó? Parece ser que el 1.º de enero de 1846.

Nos imaginamos a don Ramón haciendo el traslado, con los albañiles que todavía no habrían acabado los últimos remates.

Las mudanzas en aquella época serían un espectáculo. Desde luego se realizarían en carros y es

Don Ramon de Mesonero Romanos ofrece à V. su nueva casa, Plazuela de Bilbao, número 13, frente à la calle del Clavel. Entresuelo de la derecha.

Parte de ofrecimiento de la casa de la Plazuela de Bilbao (1846).



SOCIEDAD

DE

SEGUROS MUTUOS DE INCENDIOS

de Casas en Madrid.

RESGUARDO DE LA PÓLIZA NÚMERO 169.

Queda inscripto desde este día à las doce de su mañana
el Sr. Dⁿ Ramon de Mesonero
Romanos, por la cantidad de quinientos mil r^{os} 500
como dueño de una

casa, según la póliza que se ha formalizado.

Madrid 15 de abril de 1846.

Los Directores.

[Handwritten signature]

Tomé razon al folio 49 libro 1.º adicional CASAS INSCRIPTAS. Rs. vn.

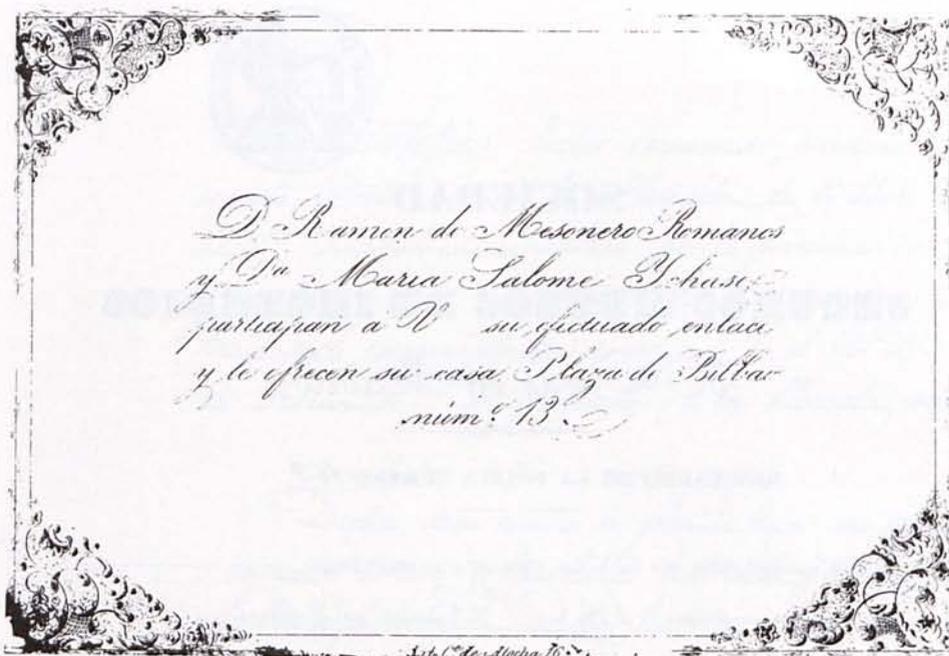
[Handwritten signature]
Una n.º 13 y 1 modernuz, m.
305, Plazuela de Bilbao
y calle de Sⁿ Bartolome, 500.000

Reproducción del resguardo de la Póliza de la Sociedad de Seguros Mutuos de Incendios de Casas en Madrid. Esta Sociedad fue creada en 1836 por don Ramón.

probable que fueran varios y que hicieran distintos viajes. Don Ramón nos suponemos que estaría en la casa que dejaba y dada la proximidad entre ambas, iría caminando para cuando llegasen a la nueva recibir él mismo los muebles, los libros y la gran can-

tividad de documentos que conservaba. Era solo y muy cuidadoso y quería vigilar sus tesoros, es decir, sus libros, sus cuadros y su archivo.

Reproducimos, dado su interés, un plano de su «Casa», que era el cuarto principal completo, hecho por el propio don Ramón, único dibujo que se conserva realizado por él. En él figura el reparto de las habitaciones. Por esta gran superficie ¿pensaría ya en la posibilidad de casarse? No conocía todavía a la que fue su mujer, pero es muy posible, que



Participación de boda de don Ramón con D.ª M.ª Salomé Ichaso en el que ofrecen su domicilio de la Plaza de Bilbao (1848).

como esta casa, a no dudar, pensaba que sería para toda su vida, se reservase la planta completa.

También es interesante el parte de ofrecimiento de «su nueva casa, Plazuela de Bilbao número

13, frente a la calle del Clavel entresuelo de la derecha». En esta ocasión dice «su casa» mientras que cuando ofrecía la de la calle Angosta de San Bernardo, ofrece «su habitación». Esto tiene su importancia.

Entre los inquilinos que alquilan un piso, está doña Joaquina Matteo de Gilbert, viuda del brigadier Ichaso, y madre de María Salomé, que se casaría en 1849 con don Ramón, según la partida de matrimonio que figuraba en la Parroquia de San Luis.

Asimismo, conservo el parte de boda con el ofrecimiento de la casa; realizado en litografía muy del gusto de la época.

En la Parroquia de San Luis figuraban, así mismo, las partidas de bautismo de los seis hijos que tuvieron, de los que solo sobrevivieron cuatro, Francisco, Santiago, Mercedes y Manuel.



Curiosa fotografía de la Plaza de Bilbao, durante la guerra, cuando se la conocía por Plaza del «Gua», por los obuses que cayeron en ella. Al fondo, la casa de don Ramón, en cuya fachada, y en su cuarto principal, donde vivió y murió, se observa la lápida que mandó colocar el Ayuntamiento en 1885.

En esta casa pasó los años más felices, con su mujer y sus hijos, y dedicado a su trabajo, el trabajo que le ilusionaba.

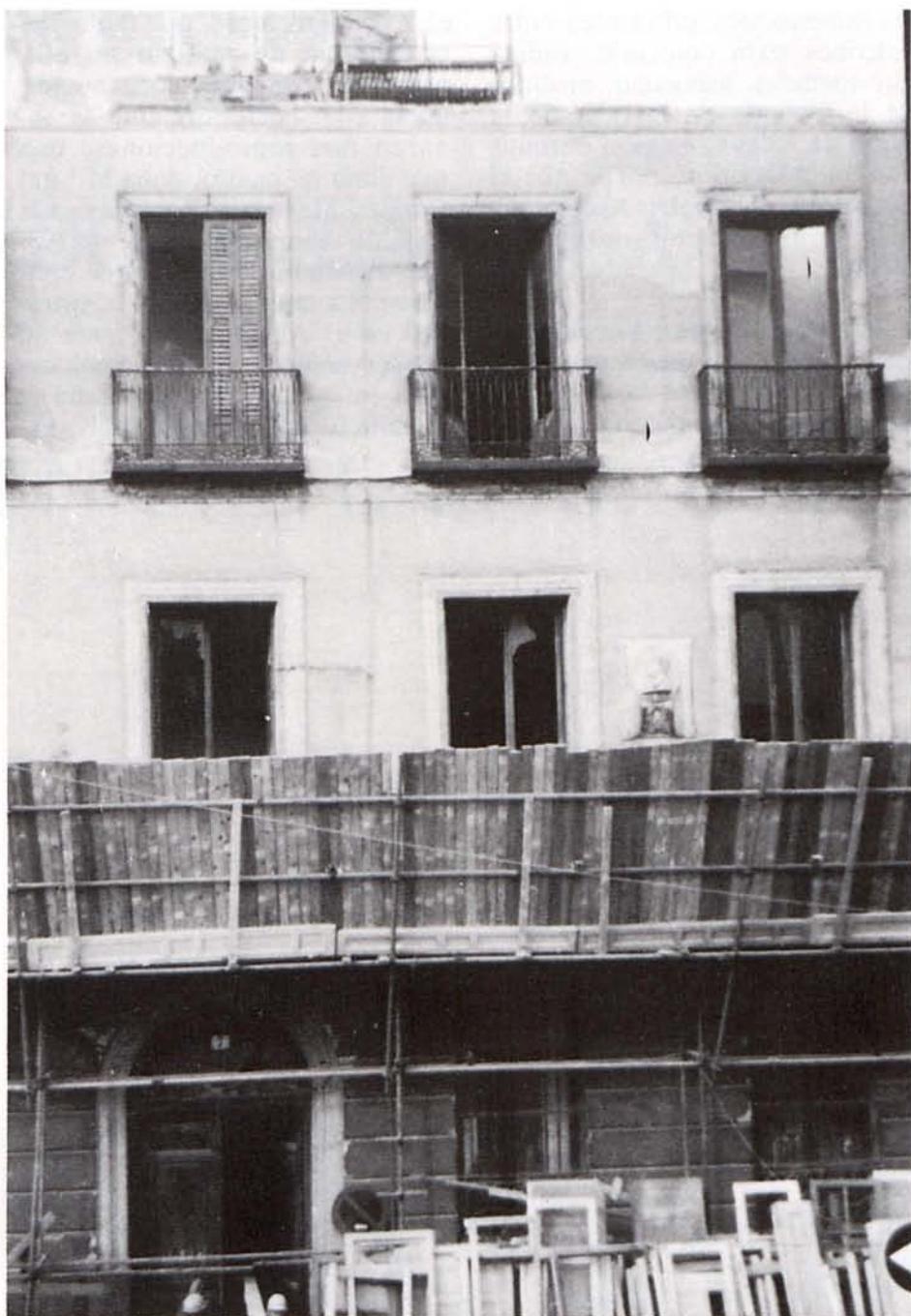
Aquí escribió su Proyecto de mejoras generales de Madrid en 1846, las Ordenanzas, y en 1847 escribió su obra sobre Tirso de Molina en 1848, y revisó la quinta edición de las «Escenas Madrilenas» en 1851.

Estudió y publicó su obra sobre los autores dramáticos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega, en 1857/59, las Comedias de Francisco de Rojas en 1861. Publicó una de sus obras más importantes, «El antiguo Madrid», en 1861. Un año más tarde, una edición completa de sus obras, con el título de «Obras jocosas y satíricas del Curioso Parlante». El catálogo de su biblioteca en 1876, el de la Municipal, después de haberla creado con la cesión de sus obras referentes a Madrid, en 1877 y las «Memorias de un setentón», que primero apareció en «La Ilustración Española y Americana», en 1879, reuniéndose en un libro en 1880, y, por último, las obras completas en 1881.

En cuanto a artículos, en esta casa de la Plaza de Bilbao, los escribió para «El Semanario Pintoresco», para «La Ilustración», para «El Museo Universal», para «La Ilustración de Madrid», para «La Ilustración Española y Americana», y su último artículo para «La Epoca».

En esta casa de la Plaza de Bilbao, por la mañana trabajaba y recibía visitas, y por la tarde salía a pasear, a ver su Madrid, a observar a sus conciudadanos o «paysanos».

Todas las personalidades de la época le visitaron en esta casa. Entre ellas podemos citar a don Benito Pérez Galdós, para solicitarle datos para sus «Episodios Nacionales», Hartzenbusch, Marqués de Molins, Donoso-Cortés e incluso el Alcalde don Manuel M.^a José de Galdo, para entregarle la credencial de la Gran Cruz de Isabel la Católica, y tantos otros cuyas tarjetas de



La casa de la Plaza de Bilbao fue declarada en ruina por el Ayuntamiento y posteriormente derribada. La fotografía recoge el momento en que la demolición alcanzaba el piso segundo. Se observa todavía la lápida, que mandé desmontar y que posteriormente entregué en el Ayuntamiento para su custodia.

visita forman una importante colección con los nombres de todos los literatos, artistas, pintores y poetas.

En esta casa de la Plaza de Bilbao, su verdadera casa, falleció el 30 de abril de 1882, ahora se han cumplido 96 años.

En 1885 el Ayuntamiento colocó una lápida en la fachada. En un principio había aprobado se colocase en la de la casa en que

nació, en la calle que ya llevaba el nombre de Mesonero Romanos.

Conservo un oficio de fecha 27 de marzo de 1885 en el que el Secretario de la Asociación de Escritores y Artistas, da traslado a doña M.^a Salomé de la comunicación recibida del escultor, autor de la lápida, don Justo Gandarias, en la que dice que ha tomado medidas en la fachada de la casa en que nació y que no tiene

las dimensiones suficientes entre balcones para colocarla. Indica que tomadas, asimismo, medidas de la fachada de la casa de la Plaza de Bilbao, éstas si permitirían su colocación, por lo que el Secretario de dicha Asociación pide la autorización correspondiente.

Esta lápida ha permanecido colocada hasta que recientemente y antes de demolerse la casa, por haber sido declarada en ruina por

el Ayuntamiento y por tanto sin posibilidad de realizar en ella obras de consolidación, mandé levantarla. Posteriormente se sacaron dos reproducciones, una que donó mi madre, doña M.^a del Carmen Mesonero Romanos, a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y la otra que conservo. La lápida original la entregué en el Ayuntamiento para su conservación y posterior colocación en la casa, que, en su día se levante sobre el solar, del «ex-

Convento de Capuchinos, llamados de la Paciencia».

En el Registro Civil del distrito de Buenavista, en el libro 135 de defunciones, folio 188 vuelto, figura una partida en la que consta «...que el Excelentísimo señor don Ramón Mesonero Romanos, natural de esta corte, de setenta y ocho años de edad, casado, literato, domiciliado en la Plaza de Bilbao, número seis, cuarto principal, falleció en el mismo a las diez y media de la mañana...».

MADRID, EN EL GENERO CHICO (I)

RICARDO DE LA VEGA Y «LA VERBENA DE LA PALOMA»

Por Mariano SANCHEZ DE PALACIOS

MADRID, como escenario del vivir de una época, de varias épocas, está reflejado y viviente a lo largo de casi toda la historia del teatro español. Madrid, como fondo, con sus tipos, sus personajes, sus modismos, sus decires, su carácter, psicología e idiosincrasia, vive y palpita en la escena, como motivo y fundamento de un teatro de costumbres que ha llenado gran parte de nuestro mundo histriónico y farandulero. Desde Lope a Carlos Arniches, pasando por don Ramón de la Cruz, Madrid ha sido el motivo principal de tanto y tanto enredo de la fantasía y de la invención, —cuando no de la realidad palpitante—, que ha venido sucediéndose, pero cuando Madrid como motivo fundamental, como «protagonista», ha tenido una mayor difusión y supervivencia, ha sido al encarnarse en el llamado «género chico» (?), exponente de una época que se transcribió íntegra con sus decires y con sus gracias a un Madrid finisecular que había, en medio de sus



Una de las mejores versiones cinematográficas de «La Verbena de la Paloma».



Puerta Cerrada y calle del Nuncio.

tristezas y pesares por la gran tragedia del 98, de buscarse a sí mismo, de reencontrarse, como un alivio a sus pesares y una compensación a sus angustias.

Todo un ciclo escénico está comprendido en el mal llamado «género chico», así titulado por su brevedad y limitadas proporciones, para llenar por sí sólo, una sección teatral, por horas, principalmente en el tristemente desaparecido teatro Apolo, situado en la calle de Alcalá, con razón llamado catedral del género lírico. Ciclo escénico que caracteriza una fase emocional —casi diríamos histórica— en el vivir de la sociedad española de la Restauración, pues si hemos de situar al «género chico» en su época y momento, habremos de incluirlo entre los albores de la Gloriosa del año 68, hasta la primera decena del siglo XX, aunque para una mayor exactitud, mejor di-

riamos entre 1880 y 1900, en que aparecen en el tablado escénico las obras más populares y representativas, a las que el acierto de la música hizo poco menos que inmortales, a través de una supervivencia continua.

Actores de ayer y de hoy acogieron el «género» como modelo y a la vez tabla de salvación para sus quehaceres escénicos, y Madrid, punto fijo, centro motriz de la vida de una época, pasaba a ser «personaje» y protagonista, por obra y gracia de su chispeante ingenio nativo. No hay que olvidar, como ha señalado muy bien uno de sus comentaristas contemporáneos —Antonio Valencia—, que el «género chico» nace en Madrid y que reina en una etapa política y social de franca centralización. El ingenio feliz y afortunado nacional, producía con el «género chico», con el «Ge-

deón» y el «Madrid Cómico», la necesaria reacción anímica de una época de constantes alteraciones políticas. Los dibujos de Cilla, eran con el «género chico», la representación de un Madrid, que reía por no llorar y que buscaba en sus decires barriobajeros, en sus ocurrencias oportunas y en el chiste político o de ocasión, el exponente de un carácter festivo con el que hacer frente a las calamidades histórico-políticas de una época de la vida española, con música de fondo de organillo.

Si el «género chico» nace o no por imperativos de una situación crítica o difícil de unos actores —Vallés, Luján y Riquelme—, en los teatros de «El Recreo» y «Variedades», bueno será el pensar que nació por obra y gracia de la reacción anímica de un pueblo —el madrileño— que quiso y consiguió aislarse de ese mundo político-social en que estaba inmerso. Y así surgieron, para orgullo y gala del teatro español de aquellos tiempos, obras como «La Verbena de la Paloma», «La Gran Vía», «La Revoltosa», «La canción de la Lola», «Agua, azucarillos y aguardiente», «El santo de la Isidra», «El señor Luis el tumbón», «El barberillo de Lavapies», etc. donde Madrid, el pueblo de Madrid, vivía a sus anchas en el gran escenario del teatro español contemporáneo. Y junto a los títulos de esta y otras obras los nombres de Ricardo de la Vega, Felipe Pérez y González, Miguel Echeagaray, Miguel Ramos Carrión, López Silva y Fernández Shaw, Sánchez Pastor, Perrin y Palacios, Javier de Burgos, Luis Mariano de Larra, Felipe Pérez y González, Julián Romea, Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero, Antonio Paso, y García Álvarez, y con ellos los maestros del género lírico, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Federico Chueca, Valverde, Francisco Asenjo Barbieri, Fernández Caballero, Jerónimo Jiménez, Torregrosa e incluso Vives, Luna y Serrano, llenaron con su ingenio y melodía musical tan popular y castiza, las salas de los teatros Apolo, Variedades, Zarzuela, Eslava, Alhambra, El Recreo, Príncipe Alfonso, Felipe, Eldorado, Novedades, Romea e Infanta Isabel, aunque tres teatros madrileños mantuvieron casi a través de los años la exclusiva del «género chico», Apolo —con su famosa cuarta— Zarzuela y Eslava. Y si a libretistas y músicos nos hemos referido, no podemos tampoco silenciar los nombres de actrices y actores, famosos todos,

que le dieron vida con su gracia personal y profesionalidad artística, participando de manera indudable en el merecido éxito de las obras estrenadas. Joaquina Pino, Leocadia e Irene Alba, Loreto Prado, Isabel Brú, Matilde Pretel, Lucía Pastor, Nieves González, Luisa Campos, Vidal, Arana, Torres, Tubau, Manolo Rodríguez, Romea, Carreras, Ontiveros, Rosell, García Valero, Zamacois, Julio Ruiz, Enrique Chicote, Pepe Moncayo, Anselmo Fernández, Joaquín Manini, Emilio y José Mesejo, Riquelme, Ruiz Arana, con un largo etcétera, que haría interminable la citación. Tal es el cúmulo de nombres con que se enriqueció, con sus distintas profesionalidades, el «género chico».

«La Verbena de la Paloma» o «El boticario y las chulapas o celos mal reprimidos», sainete lírico en un acto y tres cuadros, libro de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón, se estrenó en el teatro Apolo, de Madrid, la noche del 17 de febrero de 1894.

El reparto, el día de su estreno en el que figuraban entre otros Emilio y José Mesejo e Irene y Leocadia Alba, era el siguiente:

Calle de las Pozas.



Personajes y edad

Don Hilarión, 70.
 Julián, 25.
 Susana, 20.
 Casta, 22.
 La tía Antonia, 50.
 Rita, la Tabernera, 42.
 La Cantaora, 20.
 El Tabernero, 45.
 Don Sebastián, 50.
 Doña Severiana, 40.
 Doña Mariquita, 48.
 Teresa, 18.
 Candelaria, 19.
 Una chula, 25.
 Un Señor, 60.
 Mozo, 1.º, 30.
 Mozo, 2.º, 35.
 Un Vecino, 40.
 Vecina 1.ª, 20.
 Vecina 2.ª, 23.
 Un Inspector, 40.
 Hortera 1.º, 28.
 Hortera 2.º, 26.
 Un portero, 45.
 Una Portera, 40.
 Un Sereno, 30.
 Un Dependiente, 18.
 Guardia 1.º,
 Guardia 2.º

Actores

Sr. Rodríguez
 Sr. Mesejo (E).
 Srta. Campos
 Srta. Alba (I)
 Sra. Vidal.
 Srta. Alba (L)
 Srta. Llanos.
 Sr. Mesejo (J)
 Sr. Ramiro.
 Sra. Rodríguez (A).
 Srta. Palmer.
 Srta. Salvador.
 Srta. Pastor.
 Sra. Corona.
 Sr. Nieves.
 Sr. León.
 Sr. Soler.
 Sr. Ródenas.
 Srta. Campos (A).
 Srta. Fernández.
 Sr. Ruesga.
 Sr. Caba.
 Sr. Zapater.
 Sr. Nortés.
 Sra. Corona.
 Sr. Castro.
 Sr. Galerón.
 Sr. Nortés.
 Sr. Sánchez.

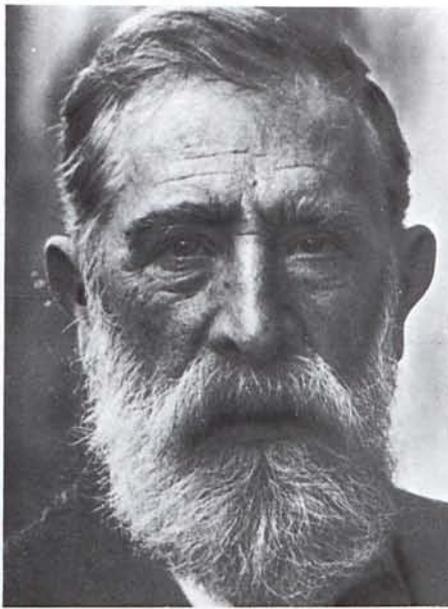
Coro general

La acción pasa en Madrid, en la noche del 14 de agosto, durante la verbena de la Paloma. Hace gran calor.

Conocido es el argumento, tan breve y sencillo, como modelo de aquel tipo de sainete que iba a dar forma y realidad a lo que habría de llamarse «género chico», sólido puntal de la lírica española de una época.

Julian, enamorado de Susana, ve entorpecidos sus amores por la pasión senil y antojadiza del boticario don Hilarión, que a pesar de sus setenta años, se hace ilusiones respecto, tanto a Susana como a Casta, que en realidad no hacen si no encender los celos mal reprimidos del joven enamorado y que serán motivo de un gran escándalo en la verbena.

Como señaló muy bien José Ixart, en «El arte escénico en España», obra en la que se estudia con detenimiento cuanto se refiere a la vida del teatro, «La Verbena de la Paloma», sin chistes de autor, con su ambiente de vida real y popular, con su espontaneidad y ligereza, es un verdadero sainete tradicional: lo que diez años atrás llamaban los naturalistas franceses, une tranche de vie, llevada al teatro. Esta absoluta obje-



Tomás Bretón.

tividad del espectáculo escénico español, solo se encuentra hoy en el sainete... El caso es raro. En ninguna parte reluce vivo el reflejo de costumbres conocidas, sino en el sainete, la única producción cómica que aspira a desentenderse de todo artificio y se realiza con una simplicidad, con una ingenuidad aparente de medios escénicos que le dan un valor artístico excepcional.

Ricardo de la Vega, el autor del libreto, hijo del ilustre don Ventura de la Vega, siguió como su padre el camino creativo de prosa y verso, alcanzando los mayores éxitos artísticos de su época. No se sabe con certeza la fecha exacta de su nacimiento, aunque si que vió la luz primera en Madrid, en 1839 ó 1840, muriendo en su villa natal el 2 de junio de 1910, gozando del prestigio y de la popularidad de las gentes. Lo que no cabe duda es que fue superior a todos los autores de su tiempo. Ricardo de la Vega basaba toda la fuerza expresiva de sus obras en la observación de los tipos populares arrancados del mismo escenario, sujetándose con fidelidad suma en la pintura real de los ambientes. Su obra fue abundante aunque desigual, destacándose entre otras obras debidas a su ingenio, «A casarse tocan», «El señor Luis el tumbón ó El despacho de huevos frescos», «Pepa la frescachona ó El colegial desenvuelto», «De Getafe al Paraíso ó La familia del tío Maroma», «Los baños del Manzanares» y sobre todo y ante todo, «La canción de la Lola», estrenada en el teatro de la Alhambra, de Madrid el 25 de mayo de 1880, si bien fuera su famosa y divulgada obra «La Verbena de la Paloma», la que cimentó un prestigio y popularidad que no se han ex-



Fábrica de Tabacos situada en la calle de Embajadores.

tinguido todavía. Heredero indiscutible de don Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega, sobrepasó en merecimientos como sainetero a su coetáneo Javier de Burgos y a los que como él cultivaron con acierto e ingenio indiscutible un teatro popular y madrileñista que ha dejado nombres como López Silva, Fernández Shaw, Antonio Casero, Tomás Lucceño, Antonio Estremera é incluso Carlos Arniches, todos ellos de indiscutible valía.

Con Ricardo de la Vega, colaboraron los mejores músicos de la época, como Oudrid y Barbieri, Chueca, Bretón, Caballero, Chapí, Valverde, Jerónimo Jiménez e incluso Amadeo Vives en los princi-

pios de su tarea de compositor tan fecundo y sobresaliente.

Como testimonia Antonio Espina, «La Verbena de la Paloma», con partitura de Tomás Bretón, pasa con justicia por ser el mejor sainete lírico, tanto por el libro como por la música, de cuantos registra la historia del «género chico». Música y letra se hallan en esta obra en perfecto equilibrio de valores y de inspiración. Todo en «La Verbena de la Paloma» alcanza un grado de perfección que justifica plenamente su celebridad.

Hubo un tiempo en que el teatro, —finalizaba el siglo XIX y daba principio al XX—, el sainete desde don Ramón de la Cruz a don Carlos Ar-

niches se nutría de los decires, de los giros y costumbres, de los modismos y pasiones, de los amores y celos mal reprimidos de este pueblo matriense, que hasta no hace mucho subió por obra y gracia de su casticismo más refinado y pulcro, al tablado de la farsa histriónica.

¿Son reales ó ficticios estos personajes inmortalizados en el sainete «La Verbena de la Paloma»? ¿son hijos de la fantasía o acaso vivieron la historia de amor y celos a la que el inspirado Bretón puso música? Es casi seguro y así hemos de creerlo, que don Ricardo de la Vega, autor del libreto de «La Verbena de la Paloma», no hizo sino dar forma a la realidad del suceso y es fácil presumir que fuera el mismo Julián, protagonista del hecho, el que contara al autor del sainete, joya de nuestro teatro lírico, los pormenores del idilio y la realidad de los celos que mordían su corazón de honrado cajista de imprenta. Con el tema, guión y asunto puesto graciosamente sobre sus blancas cuartillas,

fácil le fue a don Ricardo levantar el tinglado de la antigua farsa.

Se sabe que Julián, al que Susana dábale achares, trabajaba en una imprenta de la calle de las Pozas, propiedad del maestro Antonio Marzo. Que Susana y Casta, oficiales de modista, vivían precisamente en un piso bajo situado en una rincónada de la callejuela del Almendro, poético nombre que predispone al amor cuando andan por medio dos chicas jóvenes, guapas y por añadidura madrileñas. Como Julián vivía en la calle de la Ventosa, en compañía de su madre, antigua cigarrera de la fábrica de Embajadores, en este ir y venir del trabajo al hogar, deteniéndose de «paso» en la taberna de la «señá» Rita, la más frecuentá del barrio, en la mismísima calle de la Paloma, no es raro que Susana, nido de ilusiones y el apuesto cajista de imprenta coincidieran muchas veces. ¿Acaso estaría ella en la reja balconada aguardando su paso? Y surgió lo inevitable: el amor, que todo lo enreda y



Ricardo de la Vega.

los celos, que todo lo complican, porque don Hilarión, inocente testarfero de esta querrela pasional, biombo tras el que se ocultaba el verdadero amor de Susana, viejo boticario aprovechado de las circunstancias, tenía su despacho de dro-



Cuidadoso montaje para la versión de «La Verbena de la Paloma», de Benito Perojo. En los Estudios Cea, de la Ciudad Lineal, se hizo esta magnífica reproducción del Madrid de 1893.



Calle de Calatrava.

el casticismo chulapo del barrio. Con todo, el estreno no hubiera sido un suceso si don Tomás Bretón no se hubiera solidarizado con el sentir de estos personajes, que, por verídicos, eran y son profundamente humanos.

He aquí como la ficción se convierte en realidad con poco que investiguemos. En los típicos patios de vecindad madrileños ó en las casonas de galería ó corredor de los barrios populares, herencia de la célebre casa de «tócame Roque» que don Ramón de la Cruz nos diera a conocer en su sainete «La Petra y la Juana y el buen casero» y que estaba situada en el número 41 de la calle del Barquillo, sigue viviendo por obra y gracia del espíritu madrileño el alma y la esencia del pueblo.

Calle de Ventosa.

M. S. P.



gas, sin olvidar el aceite de ricino, en la calle de Calatrava, según se deduce, o más presumible aún, en una rinconada de Puerta Cerrada, casi esquina a la calle del Nuncio, que aún existe, y el destino, que siempre juega con los enamorados, puso el resto. Alrededor de estos personajes la tarasca «señá» Antonia, el tabernero chulapo y los serenos oriundos de Galicia completaron el enredo. Ricardo de la Vega, que conocía y trabajaba bien en los telares del sainete —no en balde pululaba con frecuencia por los barrios bajos— no hizo sino teatralizar un suceso amoroso cuyos protagonistas conocía de cerca. Situó las escenas en el escenario real donde vivieran los protagonistas, utilizó el café del Pilar pa que la «señá» Antonia tomara su leche merengada y fueron sus colaboradores y auxiliares «el calor que hace esta noche», la propia verbena de la Paloma, el ambiente que reinaba en la atmósfera y



EDUARDO SOJO, CARICATURISTA POLITICO

Por María MENDEZ RUTLLAN

FUE Sojo uno de los más fecundos e importantes dibujantes satíricos de la prensa madrileña de la Revolución.

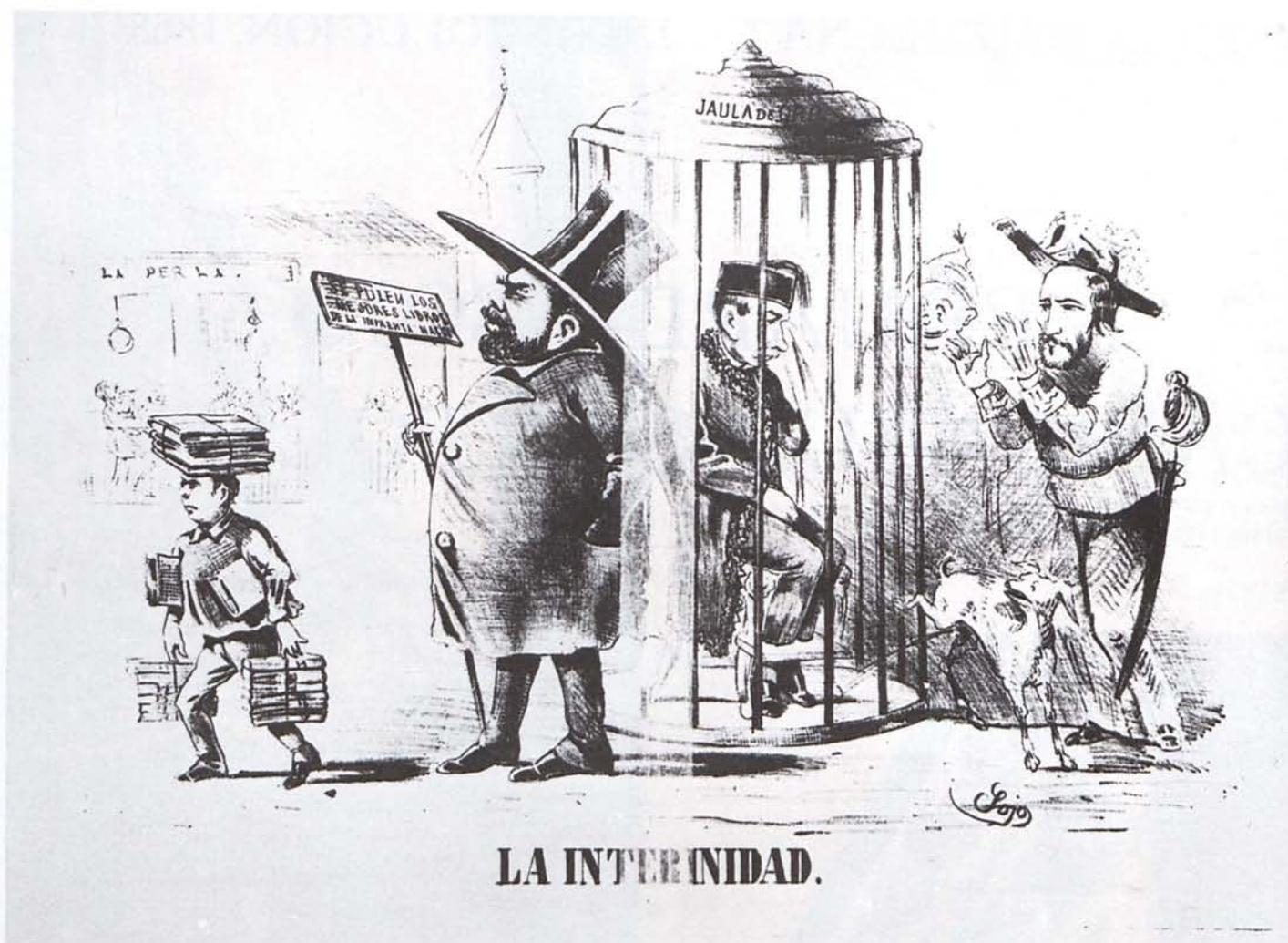
Muy pocas son las noticias que nos han llegado sobre su vida, aparte de las notas recogidas por Ossorio y Bernard en su obra *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, escrita en 1883-84.

Dibujante, caricaturista, ilustrador de libros y periodista, Eduardo Sojo nació en Madrid en 1849. Fue, por lo tanto, uno de los más jóvenes caricaturistas de la prensa en el período revolucionario, época en la que contaba diecinueve años.

Sojo participó intensamente en numerosos sucesos políticos y fue objeto de persecución por parte de la autoridad. Se sabe que en Barcelona intervino en una conspiración que fracasó; más tarde, se fue a Carta-



Portada del número 3 de «El Caos», 19 de abril de 1970.



«La Marsellesa», 21 de marzo de 1870.

gena constituida en cantón independiente; desde aquí pudo huir a Málaga, en donde siguió cultivando el dibujo y aprendió la técnica del cromo que había de introducir posteriormente en varias publicaciones madrileñas.

En 1883 marchó a la República Argentina y fundó el semanario *Don Quijote*; pero, debido también al carácter agresivo de sus caricaturas, tuvo que abandonar el país y volver a España donde continuó combatiendo a los monárquicos.

Se le conoció en sus años de madurez como caricaturista, durante el período de la Restauración, con el seudónimo de Demócrito.

Sojo cultivó dos facetas en su vida artística: fue dibujante y escritor. Como escritor cultivó la poesía dramática, publicó la comedia *Política y Diplomacia* y el drama *Dios, Justicia y Germania*, que alcanzaron una acogida favorable por parte del público. Fue al mismo tiempo director y dibujante de dos periódicos de carácter marcadamente republicano, *El Caos* y *El Noventa y Tres*.

Murió en Madrid en 1908, después de haber desarrollado una copiosa producción de caricaturas en su mayoría políticas, en gran número de periódicos satíricos.

Muy pocas veces su nombre se ha visto incluido en el conjunto de los dibujantes de la segunda mitad del siglo XIX, y el nombre de Demócrito no se suele relacionar con el de Eduardo Sojo, pese a que fue, antes de usar el seudónimo, uno de los principales caricaturistas de la Revolución.

Se puede afirmar, después de observar la obra de Sojo, que fue el caricaturista que más duramente combatió al gobierno en favor de la República Federal. No hubo ministro ni jefe de Estado que no fuera objeto de sus ataques. Fue también el caricaturista al que más veces la justicia suprimió sus caricaturas a pesar de la libertad de imprenta que existía, por las críticas tan feroces que hacía de todas las personas relacionadas con la política.

Su primera aparición como dibujante satírico tuvo lugar una vez he-

cha la Revolución, en el año 1870, fecha en que se hizo cargo de las ilustraciones del periódico satírico *La Marsellesa*, cuyo subtítulo definía la ideología de la publicación, ya que se llamaba «Periódico rojo, amigo de la total destrucción de todos los tronos habidos y por haber». De este periódico sólo ha sido posible encontrar tres ejemplares, el último perteneciente al día 4 de abril de 1870. Sojo contaba veintiún años cuando realizó estos dibujos que aparecieron en litografías y en un tamaño más grande del empleado normalmente, puesto que ocupaban doble página.

Su obra fue muy variada, debido a que este tipo de publicaciones de marcado acento republicano y en las que se combatía la mayoría de las ideas políticas, gozaban de muy corta vida, entonces el artista se veía obligado a trabajar en diversos periódicos satíricos y no seguía una línea unitaria como, por ejemplo, Ortega, que se limitó a dibujar en dos periódicos satíricos similares, *Gil Blas* y *Jeremías*.



«La Marsellesa», 4 de abril de 1870.

El día 3 de abril de este mismo año, 1870, Sojo fundó otra publicación satírica titulada *El Caos*, en la cual intervino como periodista y como dibujante al mismo tiempo y en la que realizó la mayoría de sus caricaturas empleando la litografía, lo que les daba una mayor viveza y expresión.

Las ideas del dibujante se iban manifestando en todos sus dibujos: pedía continuamente la proclamación de la República y para ello satirizaba todo el mecanismo del nuevo gobierno que no estaba siguiendo de ninguna manera los planes con los que se hizo la revolución; el caricaturista por eso quería aproximar la mente del lector hacia el fin que pretendía por medio de gran número de caricaturas políticas.

La publicación de *El Caos* finalizó el día 11 de julio de 1870, o sea, tres meses y ocho días después de su fundación; su desaparición se debió también a dificultades económicas planteadas por el costo de los materiales empleados para realizar sus ilustraciones.

Continuó Sojo incansable defendiendo sus ideas siguiendo las pautas que había empleado en la anterior

publicación, es decir, siendo director, periodista y dibujante de otro periódico satírico llamado *El Noventa y Tres*, título inspirado en una novela de Víctor Hugo que hacía referencia al año 1793, año llamado del «terror» en Francia durante el cual se asesinaron a los miembros de la Monarquía como Luis XVI y María Antonieta y a nobles como el duque de Orleans, etc.

Este periódico fue también de muy corta vida: comenzó el 22 de noviembre de 1870 y finalizó el 2 de enero de 1871; su duración, por lo tanto, fue de menos de un mes y medio. Como indicaba su título, el periódico se iba a dedicar por completo a atacar a la monarquía, cuando ya se conocía cuál iba a ser el rey de España. Posiblemente se fundó con ese fin, el de combatir a don Amadeo de Saboya que se convirtió en el centro de la atracción del dibujante y su figura apareció sin interrupción en todos los números de la publicación. La Monarquía iba a ser para Sojo el centro o el objeto sobre el que iban a recaer sus ironías y desdenes.

Una vez elegido el rey, Sojo intervino en *El Diablo Azul*, publicado en agosto de 1872. Entre estas dos pu-

blicaciones, *El Noventa y Tres* y *El Diablo Azul*, es donde Ossorio y Bernard (1) situó la marcha de este artista a Barcelona, Cartagena y Málaga y es posible que su obra fuera continuada en algún periódico de las ciudades por donde pasó. Se vio obligado a alejarse de la capital por una temporada, ya que la autoridad le había perseguido debido al carácter político de sus publicaciones y de sus ideas.

En *El Diablo Azul* colaboró junto a Luque y Garay y, aunque su intervención fue muy breve, en sus caricaturas continuó atacando a la monarquía y a la persona de don Amadeo de Saboya.

En noviembre de 1872 apareció colaborando en «el periódico malicioso» *Sancho Panza*. Las ilustraciones que hizo para este periódico fueron del tipo ya utilizado por Pellicer o por Perea: realidades retrospectivas, es decir, visiones presentes de acciones pasadas relativas a un personaje o a un suceso, en forma de viñetas con un pie que explicase la situación. Hizo en *Sancho Panza* la «Historia de Luis Colilla», en el número 2 del día 20 de noviembre de 1872, que se refería a algunos hechos

de Ruiz Zorrilla, en ese momento jefe del Gobierno.

Ante la suspensión, el 29 de noviembre de 1872, del periódico político *Gil Blas* por la muerte de Luis Rivera, su director, apareció el 13 de octubre de ese mismo año otro periódico titulado *Gil Blas de Santillana* que debía pretender lograr la acogida tan grande que había tenido el anterior, sin conseguirlo. Eduardo Sojo fue su dibujante y de nuevo dedicó al rey todas las caricaturas, alguna de las cuales fue suspendida por la autoridad, debido a que afectaban en gran manera la moral del monarca.

Sojo dibujó en este periódico hasta que se proclamó la República, a partir de este momento se volvieron a publicar muchas de las caricaturas que habían aparecido en fechas anteriores, hasta el punto que muchos lectores protestaron por no encontrar lo que buscaban dentro de este tipo de prensa satírica. En el último número del periódico esta situación se explicaba claramente con estas palabras: «Son varias las observaciones que recibimos de muchos de nuestros favorecedores sorprendiéndoles la decadencia en los grabados de nuestro periódico. Cuando la inesperada abdicación de don Amadeo, teníamos preparada una buena colección de dibujos aparentes para combatir aquella situación con más valentía que hasta entonces habíamos verificado. Pero el cambio de instituciones inutilizó gran parte de nuestros trabajos y hemos creído prudente abstenernos de estampar estos dibujos por amor a nuestra Patria y a la libertad.»

En este mismo periódico, el día 3



«El Caos», número 1, 3 de abril de 1870.

de enero de 1873, apareció un aviso que decía: «Se ha hecho cargo de la sección de caricaturas del popular *El Cencerro* nuestro compañero de redacción y dibujante Eduardo Sojo. Digna de elogio es esta mejora que ciertamente necesitaba el colega y por lo cual le felicitamos.» A partir de esta fecha, algunas de las caricaturas de Sojo se publicaron en *El Cencerro*; pero fueron pocas debido a que con la proclamación de la República, la actividad de Sojo y de la prensa satírica decrecieron, pues no se podía seguir haciendo sátiras contra los miembros del nuevo gobierno, ya que ellos representaban las tendencias políticas que los caricaturistas habían estado pidiendo durante los años anteriores.

Por este motivo la labor de Sojo se centró en el *Mundo Cómico*, en el

que colaboró con los mejores dibujantes satíricos de la época y en *La Ilustración Popular de Madrid*, en la que dibujó la viñeta de la portada y algunos retratos de los miembros del gobierno republicano. En esta revista su estilo cambió completamente, ya que se publicaron los retratos, no las caricaturas de los gobernantes del momento.

Intervino también en 1873 en *El Domingo*, periódico político-satírico de muy corta vida, en el cual en compañía de Cubas ilustró algunos números. Este periódico defendía a los hombres del trabajo y «luchaba con el odio de todos los políticos, de todos los farsantes y de todos los explotadores». Luchaba contra el gobierno, pero era más bien de una tendencia socialista o internac-

lista. A partir de este período revolucionario en el que la obra de este artista nos interesa, no decayó su producción, aumentó cada día más y con la firma de Demócrito intervino en numerosas publicaciones satíricas de la Restauración, empleando la nueva técnica del cromo que había aprendido en Málaga. Colaboró en las publicaciones madrileñas *El Motín*, *El Rigoletto*, *El Tío Jindama*, *El Tendido*, *Madrid Cómico*, *Día de Moda* y otros más.

Antes de marchar a Argentina en 1883, y como la mayoría de los dibujantes de la época, intervino en la ilustración de novelas; ilustró las obras *Cádiz*, de Pérez Galdós, *País Subterráneo*, *La Mujer Marroquí*, etc.

Dentro de todo el conjunto de su tarea artística se marca con especial



«El Caos», 9 de mayo de 1870.

importancia su labor como caricaturista político, a la que dedicó gran parte de su vida tanto en España como en Argentina.

Sojo en la época de la Revolución de 1868 actuó como representante del partido republicano caricaturizando a todos los políticos que actuaron en el gobierno. Dentro de este primer período de su vida como caricaturista, que comprende de 1868 a 1874, hemos visto que se pueden distinguir tres etapas fundamentales:

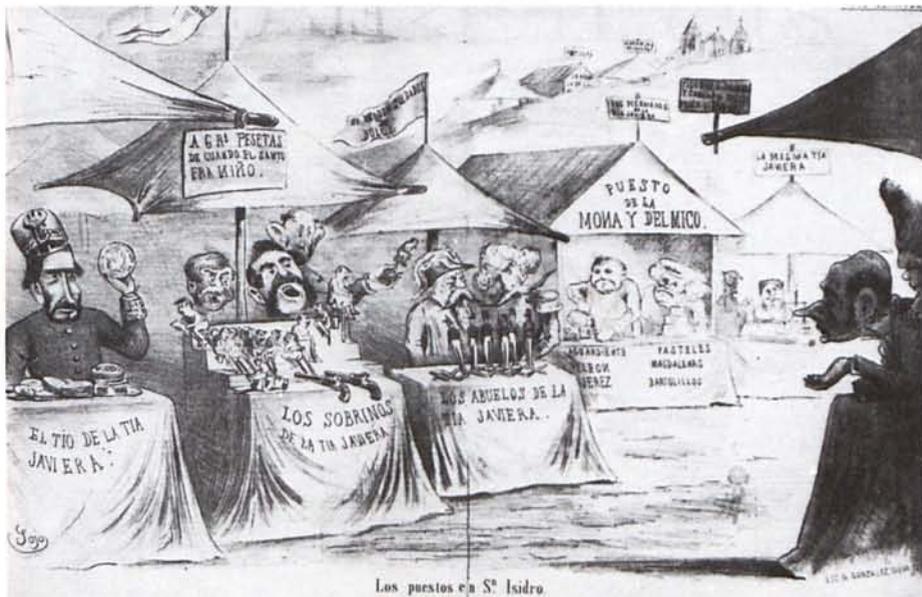
La primera está representada por sus dos primeras publicaciones, *La Marsellesa* y *El Caos*, en las que no resalta ningún tema concreto, son los asuntos cotidianos relacionados con el gobierno los que merecen ser objeto de su sátira y de su caricatura, sin descuidar ningún personaje y sin advertir una tendencia por alguno de ellos.

La técnica que empleó para realizar las caricaturas de esta etapa fue en todo momento la litografía, lo que le permitía una mayor libertad de movimientos.

La segunda etapa, dentro de la obra de Sojo en la Revolución, puede distinguirse por dos motivos fundamentales: en primer lugar, porque centró toda su atención en la persona del Rey al que hizo destinatario exclusivo de sus sátiras aún antes de ser elegido y una vez en el trono de España; este trabajo lo realizó en las publicaciones *El Noventa y Tres*, *El Diablo Azul* y *Gil Blas de Santillana*. En segundo lugar, no empleó la técnica de estampación de la etapa anterior, utilizó el grabado con lo que se tuvo que ceñir a un tipo de representación basada en el movimiento de las líneas, no pudiendo utilizar el contraste de luces y sombras. El dibujo por este motivo perdía bastante en calidad.

La tercera etapa se puede apreciar dentro de la vida y obra de Sojo con la llegada de la República, en la que el orden nuevo estaba representado por unos personajes que él no deseó caricaturizar. La publicación más clara como ejemplo de esta etapa es *La Ilustración Popular de Madrid*, en la que retrató a Estanislao Figueras y a Nicolás Estévez, además hizo la viñeta de la portada en la que plasmó la total armonía entre las artes, las letras y el trabajo.

Pero los mejores dibujos que realizó fueron los de la primera etapa. En el año que empezó Sojo a dibujar la situación política estaba siendo muy difícil. En otoño de 1869 la preocupación de Prim era exclusi-



«El Caos», 16 de mayo de 1870.

vamente la de buscar un rey a su gusto y convertirse en dueño de la situación. Mientras tanto, Serrano fue elegido Regente. Las sesiones de las Cortes eran en ocasiones traspasadas a las caricaturas en relación con alguna frase o con algún acontecimiento que en ellas se hubiese discutido.

En *La Marsellesa*, Sojo representó al regente Serrano encerrado en «jaula de oro» (fig. 1) según una frase de Castelar en una de las sesiones de Cortes, encierro debido a la habilidad de Prim que así quedaba en libertad de acción. En la caricatura apareció Serrano atado de pies y manos sin poder tomar parte en la acción que tenía que emprender Prim, que también fue dibujado en la escena junto a Rivero, alcalde popular de Madrid al que en este momento se le dio la cartera de Gobernación para que tampoco hiciese sombra a Prim.

Otro de los sucesos que gozaron de más popularidad en ese año de 1870 fue la retirada de la candidatura de Montpensier al trono de España, debido a que el 12 de marzo dio muerte en duelo a su primo don Enrique de Borbón porque dio publicidad a un insultante manifiesto contra su candidatura, por lo que ya no podía ocupar dicho trono. En *La Marsellesa* este artista caricaturizó a Montpensier (fig. 2), apoyado entre otros por Topete, que apareció junto a él en la escena de la taberna de la famosa obra *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, esta situación la contemplaban Prim, Sagasta, Olózaga, etc. Sojo demostró aquí una gran imaginación para desarrollar el tema que a

él le interesaba en cualquier ambiente.

Las caricaturas que hizo para este periódico fueron a doble página y en litografías, pero la mala calidad del papel dejaba ver lo grabado en el reverso de la hoja, con lo cual las caricaturas perdían en calidad estética.

Sojo fue director y dibujante al mismo tiempo de *El Caos*, periódico al que se puede considerar que da un mayor y mejor número de caricaturas en un tiempo de existencia muy reducido. En ocasiones en un mismo número aparecían dos litografías que ocupaban una página entera y en las que se representaban diversos temas. Esta publicación trató los acontecimientos más actuales relacionados con la política como la búsqueda de un rey, los candidatos a la corona, las figuras más importantes de la revolución, la agonía de ésta, etc. Hizo un resumen muy crítico de lo que estaba sucediendo, Sojo fue el más duro de los caricaturistas, el que denunció más claramente una situación que según él no tenía remedio por lo que representó a todos los miembros del gobierno en el «Hospital de los Incurables» (fig. 3) aquejados de enfermedades propias de sus cargos como ministros.

Las caricaturas además de reflejar un ambiente, una situación o un personaje, nos han permitido conocer algunos lugares populares y así Sojo, caricaturista de Madrid, movió en ocasiones sus composiciones en torno a establecimientos, de los que han desaparecido algunos, pero que fueron importantes dentro del momento que se vivió como Lhardy, La Perla, etc., y que aparecen en la ca-



«El Caos», 20 de junio de 1870.

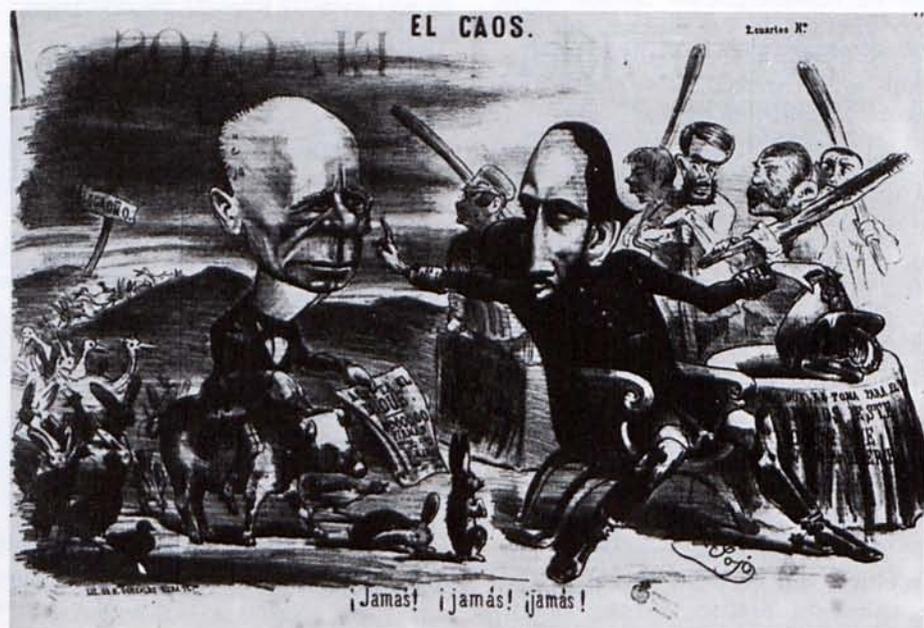
ricatura de las atribuciones del Regente (fig. 4), a Serrano sentado en el cuerno de la abundancia cada ministro le da los atributos propios de su carácter, Rivero le da vino, Prim un garrote, Olózaga su mico, etc.

Asimismo otra festividad propia de Madrid, la de S. Isidro es celebrada en la caricatura «los puestos de S. Isidro» por todos los ministros (fig. 5), cada uno de ellos tiene su puesto en la pradera para vender las rosquillas típicas de la tía Javiera.

En *El Caos*, Sojo dibujó una de las caricaturas más importantes por lo que pueda significar dentro de la prensa y en relación con el artista que en ella interviene. La dividió en dos partes (fig. 6), en la de la izquierda Topete lleva la cabeza de Montpensier en un cesto lleno de naranjas, estas son los símbolos propios del Duque y Topete uno de sus partidarios. En la escena de la derecha aparece el dibujante del periódico *El Caos*, en este caso se trata del mismo Sojo, amenazado por algunos ministros como Ruiz Zorrilla y Moreno Benítez entre otros; se puede tratar de un autorretrato de Sojo, si fuera así conoceríamos aproximadamente el aspecto físico de este artista. Además esta caricatura nos hace pensar en si el escritor y el dibujante son libres para exponer sus ideas o si por el contrario están coaccionados por algún grupo político de importancia. El pie de la caricatura dice: «la prensa es libre; el escritor esclavo...»; ¿es en realidad el artista o el periodista de la época de la revolución esclavo con respecto a un determinado grupo po-

lítico o Sojo se refiere en esta caricatura a la esclavitud en relación con el gobierno en general?

Otro de los discursos que tuvieron eco en la caricatura fue el pronunciado por Prim en las Cortes, al que la historia ha clasificado con el título «jamás, jamás, jamás», del día 22 de febrero de 1869. Prim en él iba explicando que no era partidario de la subida al trono de ningún Borbón y entre otras palabras dijo: «... y de ahí parte mi convicción, la más profunda, de que la dinastía caída no volverá jamás, jamás, jamás...». Prim puede que al pronunciar estas palabras no supiera que estaban destinadas a ser repetidas, cantadas, recordadas, ensalzadas y en este caso



«El Caos», 30 de mayo de 1870.

grabadas. Y continuó diciendo: «... no ya solo el gobierno provisional, sino la España entera con cortas excepciones dice lo que yo: restaurar la dinastía caída imposible, imposible, imposible.» (2).

Sojo en este dibujo (fig. 7) además de repetir y recordar el famoso discurso de Prim, introdujo dentro de la caricatura de esta época un personaje nuevo, Pascual Madoz, el cual intentaba restaurar a los Borbones en la persona de Montpensier y fue rechazado por Prim con sus tres palabras que tuvieron tanta resonancia, jamás, jamás, jamás. Prim fue muchas veces representado por Sojo, quizá fuera el que más atención le dedicó.

La Revolución en esta época era personificada y representada en forma de mujer, esta mujer en ocasiones era como una niña raquítica, simbolizando que no había podido desarrollarse normalmente. Sojo la representó como una mujer agonizando (fig. 8) presagiando los pocos días que le quedaban de vida; junto a ella dibujó a Prim, Rivero, Sagasta y Ruiz Zorrilla ofreciéndole los remedios que habían estado utilizando para mantenerla viva pero que no habían tenido éxito, estos eran la interinidad, las garantías constitucionales, la elección de rey, etc.

Sojo dibujó en *El Caos* una de las caricaturas más originales de las que se estaban haciendo en España; sobre el rostro de un personaje político, Prim o Montpensier (fig. 9 y 10) representó los símbolos de cada uno de ellos como si fuesen elementos de su anatomía, a Montpensier le caricaturizó con el paraguas como si

fuera el cuero cabelludo, los zapatos como su bigote y las naranjas simulando los carrillos, estos eran los tres elementos distintivos del Duque, en otras zonas de su rostro situó a su primo don Enrique de Borbón muerto en el duelo, Topete, la silla en que se advierte la corona real figurando el trono, etc. Esta caricatura de Sojo era muy similar a la que hizo el caricaturista francés Belloquet del Papa Pío IX, en la que la disposición de las figuras dentro del rostro es casi idéntica (3).

La portada de *El Caos* se puede contraponer a la de *La Ilustración Popular de Madrid*, las dos realizadas por el mismo artista pero en épocas diferentes. En *el Caos* como su nombre indica reinaba el desorden, la guerra, las ejecuciones, eran los primeros años de la revolución en que no estaban cumpliendo los fines con que se comenzó; en *La Ilustración Popular*, la armonía entre las artes, las letras y la política prevalecía y tenía fuerza sobre todo lo demás, era la época en que se había proclamado la República.

La segunda etapa dentro de la obra de Sojo como caricaturista político la comenzó el día o el momento en que Prim presentó a las Cortes al nuevo y definitivo candidato a la corona de España, don Amadeo de Saboya. Desde noviembre de 1870 hasta que se proclamase la República, Sojo no hizo otra cosa que centrar sus ataques en la persona del rey, hasta tal punto que sus caricaturas fueron suprimidas y sus periódicos fueron cerrados a pesar de que existía libertad de imprenta desde los comienzos de la revolución. No eran únicamente los actos del rey como político lo que ridiculizaba este dibujante, sino que atacó también su vida íntima, su moral, sus costumbres, algo que afectaba a su dignidad como persona; debido a esta, diríamos, crueldad de sus sátiras se vio obligado a suspender por una temporada su labor en Madrid como caricaturista y como director del mismo periódico.

En sus posteriores intervenciones dentro de *El Diablo Azul* o *Gil Blas de Santillana* atacará de nuevo al rey, sobre todo en esta última publicación en que su crítica será muy dura y le lleva a dibujarle en un ataúd o en la boca de un cañón a punto de dispararse con dirección a Italia o alejándose de España a nado.

La tercera época de su obra dentro de la revolución se puede considerar de calma o de tranquilidad dentro de



«Ultimo día de la revolución». «El Caos», 11 de julio de 1870.

la caricatura política, dibujó en *El Cencerro*, en *El Domingo*, en *El Mundo Cómico* y en *La Ilustración Popular de Madrid* y mantuvo su actitud sin atacar al nuevo gobierno, solo en algún momento siguió ridiculizando los actos de la pasada etapa gubernativa y dentro de la República se mostró partidario de la República Federal.

La obra de Eduardo Sojo fue muy intensa en el período de la revolución, él no dedicó su actividad más que a combatir al gobierno y a los hombres que habían hecho la Revolución porque sus objetivos no se estaban realizando; a este dibujante se le puede mencionar junto a caricaturistas y dibujantes de la talla de Ortego, Pellicer o Perea porque sobresale por la cantidad de obra producida aunque su dibujo sea más simple y de menos calidad artística que el de los anteriores dibujantes.

Sojo estuvo falto de una preparación y de un estilo que podría haber depurado si hubiese recibido la formación académica adecuada, como los demás caricaturistas que habían comenzado siendo pintores y conociendo las reglas necesarias de la composición.

A él le interesaba representar dentro de una composición a una serie de personajes que podían ser reconocidos por el público que leía este tipo de prensa, pero con ello únicamente deseaba desarrollar sus intenciones políticas; quiso plasmar la realidad tal y como la veía y descuidó el dibujo, la perspectiva y el movimiento equilibrado de personajes y ambiente o decorado donde se situaba la acción.

El dibujo de Sojo por sí solo no tiene fuerza expresiva ni vigor, pero en cambio denota la gran imaginación y humor del autor para reflejar lo que pretende. Por este motivo, aunque el dibujo técnicamente sea flojo, los personajes con sus defectos o cualidades, sus vicios o virtudes, forman una composición homogénea que hace que lo que por separado no tendría ningún valor estético, cobre una expresión viva que llega directamente al público.

Este valor estético está acentuado por la técnica empleada. Con la litografía puede marcar más profundamente el contraste de luces y sombras, puede difuminar las zonas del dibujo que le interesen, puede resaltar los rasgos más relevantes de las figuras que esté representando; la caricatura resulta más atractiva, en cambio el valor y la fuerza de la línea disminuyen en un grabado normal, en una caricatura en que no se haya empleado la litografía.

En la composición de sus caricaturas intervienen dos planos, en primer lugar sitúa a las figuras que merecen más la atención o que son más importantes dentro del mensaje que se desea hacer llegar. A estas figuras del primer plano, por medio de las posibilidades de la litografía y del grabado, les da un contraste más acentuado entre las luces y las sombras, las zonas claras y oscuras, los perfiles quedan perfectamente delimitados en un trazo único; en cambio en el segundo plano sitúa a los personajes, escenas u objetos que sirven para completar el significado de las escenas principales, y son dibujados solamente en su contorno, el



«La cabeza conspirante». «El Caos», 4 de julio de 1870.

interior está falto de los contrastes de luces y sombras: su expresión y su viveza es menos intensa que las demás figuras. Esta separación en dos planos, uno resaltado, el otro más difuminado, más diluido es la que marca la perspectiva, la profundidad de la composición en los dibujos de Sojo.

A los rostros de los personajes políticos como Prim, Olózaga, Sagasta, etc., les imprimió unas características personales diferentes a las de los restantes caricaturistas. En ocasiones al no resaltar demasiado la característica, la caricatura, la «carga» de cada figura, se llegan a confundir unas con otras.

Olózaga no lleva el cordero, su

atributo tan repetido en las manos de los demás dibujantes y Sagasta en las pocas ocasiones que lo representa lo sitúa siempre en segundo plano, dando preferencia a Prim y a Serrano. Introduce un personaje nuevo en el mundo de la caricatura de esta época, es Pascual Madoz.

En la segunda etapa de su obra, el dibujo pierde bastante en calidad debido a la técnica empleada, el segundo plano queda casi suprimido, ya no es posible hacer la separación de planos en sus composiciones, en ellas intervienen las escenas principales en las que se centra el tema de la caricatura, lo accesorio es eliminado.

Eduardo Sojo es el caricaturista al que se le puede atribuir con mayor seguridad las cualidades de reportero periodístico, ya que interviene él mismo en estas dos tareas primordiales de la prensa: informar mediante el artículo periodístico e informar mediante la caricatura. El como director y dibujante de un periódico pudo realizar estas dos tareas.

Este artista y escritor es el que mejor representa la tendencia político-satírica dentro de la prensa ilustrada por su dedicación casi exclusiva a este tema. Es el que denuncia con más fuerza los hechos de un gobierno revolucionario y en su obra es donde se observa su idea constante en defender los principios de su partido republicano al que seguirá siempre.

Sojo va a ser en Madrid el caricaturista más fecundo de todos los que comenzaron su trabajo en la Revolu-



«En un círculo... oficial y en horas muy sospechosas, peina, talla y otras cosas. ¿Quién?... Don Fulano de tal». «El Caos», 13 de junio de 1870.

ción, ya que seguirá su obra en la época de la Restauración en la prensa madrileña firmando con el seudónimo de Demócrito.

(1) *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid 1883-84. Pág. 646.

(2) *Diario de Sesiones* del día 22 de febrero de 1869.

(3) Esta caricatura formaba parte de la serie «Piloni-Phrénologie» y fue recogida por John Grand-Carteret en *Contre-Rome. La bataille Anticlericale en Europe*, Paris 1905, pág. 39.

María Méndez Rutllán

ACROBATAS, MUSICOS CALLEJEROS, FORZUDOS Y SERES DEFORMES

Por María del Carmen SIMON PALMER

CONTINUANDO el estudio de cuáles eran las diversiones del pueblo de Madrid en el pasado siglo (1) vamos a ocuparnos hoy, basándonos en la documentación conservada en los Archivos de Villa e Histórico Nacional y en las noticias recogidas en la prensa del momento, de algunos espectáculos más o menos artísticos que gozaron, eso sí, de numerosos espectadores. Se da la extraña circunstancia de que en bastantes ocasiones una misma persona era al tiempo acróbata, músico e inválido y por eso hemos agrupado aquí estas especialidades.

La categoría y profesionalidad de un artista se definía por el lugar en que actuaba. Si era importante, su empresario se encargaba de buscarle un local, ya fuera plaza, circo o teatro, de anunciar su actuación en la prensa con antelación y de que luego aparecieran las críticas oportunas y siempre favorables, que atraían al público. Es significativo que prácti-

camente todos los acróbatas protegidos por un contrato fueron extranjeros mientras que sus colegas españoles, no sabemos si por la imperfección de sus números o por su pobreza, hubieron de contentarse con aquellos rincones que en algunas calles el Ayuntamiento madrileño les tenía destinados.

Citaremos algunos de los principales gimnastas que trabajaron con notable éxito en Madrid.

En 1816 Guillermo Southby, de nacionalidad inglesa llegó a la capital con su compañía de caballistas y acróbatas y actuó durante tres temporadas en la plaza que existía extramuros de la Puerta de Alcalá. Los ejercicios de estos grupos eran siempre similares, pero él ofreció la novedad de algunas suertes con caballos a gran galope (2). Tres años más tarde, la «troupe» de madame Frascará bailaba, daba saltos y hacía ejercicios con fuego sobre la maroma tirante. Intervenían en los números

la titular de la compañía, una niña portuguesa de siete años, un payaso, un joven milanés y una mona. La función terminaba con una traca de fuegos artificiales y lanzamiento de globos pintados (3).

La auténtica sensación de la época fue la llegada a España de Mr. Blondin, el francés llamado el «rey de la maroma», famoso internacionalmente por haber cruzado repetidas veces el Niágara. No vamos a detenernos aquí en su figura, sobradamente conocida gracias a la prensa y que ha pasado a la historia de la acrobacia, sino brevemente en su actuación en Madrid. Los números que en 1863 realizó en el estanque del Retiro fueron los mismos que en América con la diferencia que existe entre las cataratas del Niágara y el estanque. El sufrimiento de los espectadores al contemplar su paso por la maroma calzado con zancos y con un hombre a cuestas, les quitaba las ganas de volver, pero sus comentarios atraían a nuevo público. Toda



Biografía, en cuadros gráficos, del gigante don Joaquín de Eleisegui.

una leyenda se tejió en torno a quién era el misterioso acompañante de Mr. Blondín en su aventura. Unos suponían que era otro funámbulo famoso, algunos dieron incluso el nombre de un mecánico de la Corte para destruir el misterio. Eusebio Blasco opinaba que se trataba de un antiguo suicida al que Blondín había aconsejado que en lugar de matarse le acompañara en sus ejercicios, con lo que de salir bien ganaría mucho dinero y de lo contrario conseguiría su propósito (4).

Los periódicos de esos años comentan la angustia que los números

acrobáticos producían en el público. Roberto Robert habla de su malestar y de su interés «mayor que por los guerreros muertos» al contemplar cómo un niño caía desde lo alto y era recogido al vuelo por dos hombres, que colgados cabeza abajo, y colocados de espaldas en dos trapecios, se balanceaban y cogían al pequeño en el momento de su conjunción.

Miss Leona Daré, trabajaba en 1884 en el circo de Príncipe Alfonso y según Frontaura «parecía la Venus de Praxiteles hecha carne». Volaba suspendida de una cuerda cuyo extremo sujetaba con los dientes y ha-

cía prodigios de habilidad y destreza, entre otros el de resistir el peso de un hombre haciendo toda clase de ejercicios (5).

En 1874 va a actuar en Madrid el equivalente femenino de Mr. Blondín. Se trataba de Mlle. Spetterini, de 21 años, que había atravesado el Moscova, el Neva y el puerto de Jersey sobre la maroma tirante. Lo mismo hizo en el estanque del Retiro y sobre la pista del Circo de Price, con los ojos vendados y calzada unas veces con zancos y otras con cadenas (6).

Frente a estos artistas de reconocida valía y cuyas actuaciones eran presenciadas en ocasiones por la familia real, el Archivo de Villa conserva las solicitudes de centenares de personas que, alegando como posible mérito toda una serie de desgracias físicas y familiares, pretendían un permiso para trabajar en la calle.

Lógicamente la uniformidad que se apreciaba en los espectáculos organizados desaparece por completo en éstos y así dentro de la acrobacia podemos incluir las variedades más dispares. Generalmente se hacían acompañar por un familiar inválido que realizaba también algún número, si es que ellos no poseían algún defecto físico en cuyo caso el efecto trágico que se buscaba ya estaba conseguido.

Llama la atención la utilización sin ninguna clase de escrúpulos de los niños con fines comerciales, que llegará a extremos increíbles cuando se trate de criaturas deformes como veremos más adelante. No sabemos que en ningún caso las autoridades opusieran el más mínimo reparo a esta explotación y sorprende que incluso la familia real tolerara la presentación de estos seres en su propio palacio.

Los volatines no debieron abundar ya en el siglo XIX, pues el hecho de voltear sobre los pies una serie de objetos no ofrecía el suficiente atractivo, aunque el objeto fuera un niño. Interviene entonces el ingenio y se muestran otras habilidades. Ramón López era capaz de hacer bailar de una a ocho panderetas a un tiempo y además, para redondear su número, se acompañaba de una niña de cinco años que con sus cabellos levantaba una piedra del tamaño de dos arrobas y de cuatro músicos de la Corte que amenizaban sus actuaciones (7).

Tenemos noticia de más casos de mujeres forzadas como Rosario Pérez, que era conocida en el extran-

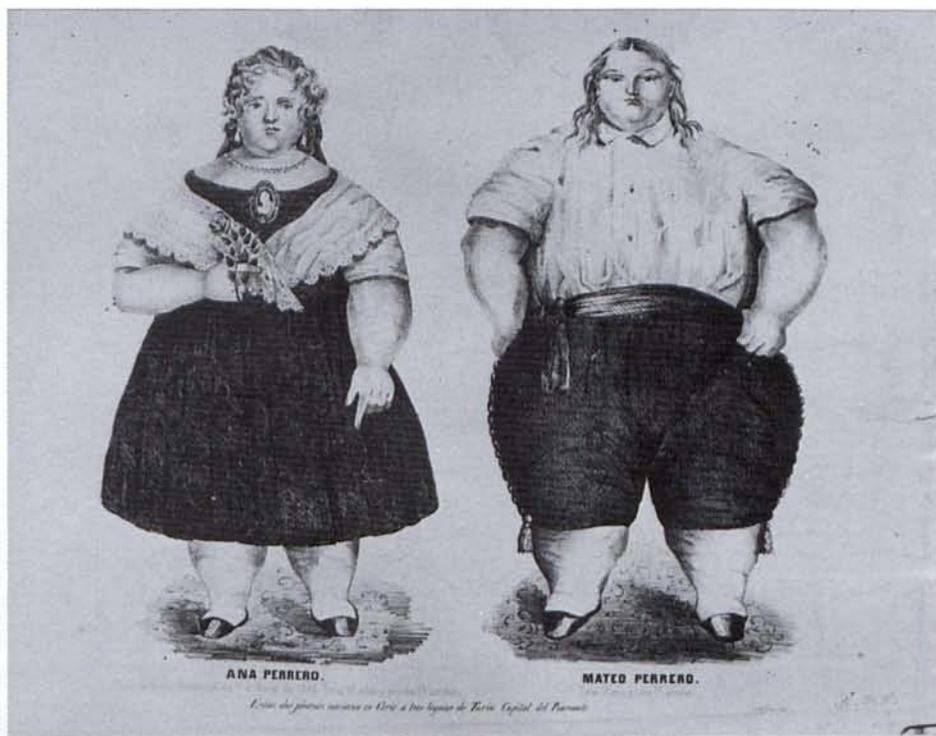
jero como «la joven Sansón» y con su esposo enfermo y pobre de solemnidad sólo podía mantener a su familia demostrando al público la notable fuerza de su cabello (8).

Algunos profesores de música se instalaban a últimas horas de la tarde con su instrumento en la calle y así lograban un sobresueldo. Ejemplo de habilidad fue el músico que en 1798 llegó a la Corte y que tocaba instrumentos a un tiempo: trompa, bandola, y en el cabo de la bandola tenía una especie de mano de hierro con cinco dedos, con la que tocaba un órgano y un salterio, con la rodilla derecha daba viento al órgano, con la izquierda ponía y sacaba el registro, y con los pies tocaba la tambora de ambos parches, el triángulo, dos pares de platillos y cuatro de castañuelas, todo a un tiempo. Se acompañaba cantando boleras, tiranas, seguidillas y arias en italiano. Lógicamente no trabajaba en la vía pública sino que acudía a los domicilios particulares y había actuado ante los Reyes (9).

Los músicos «polivalentes» de mediado el siglo XIX serán mucho más modestos. Juan Bautista Bacigalupi en 1863 tocaba en las calles cinco instrumentos y las propinas eran su medio de vida (10). Vivencio Rincón instalaba en la vía pública nada menos que un arpa y al concluir su recital imitaba otros instrumentos con la boca. Algunos, además de tocar, cantaban composiciones «que en nada ofendían a la moral pública» y otros como Luis Alary tan solo hacían esto último para poder ganarse la vida. A este pobre señor, trabajando en el ferrocarril de Figueras, un barrero le había dejado mutilado un brazo «como lo hacía ver públicamente» (11).

Si hoy nos resultaría ya un tanto desagradable la exhibición de estas desgracias públicamente, lo que realmente choca con nuestra mentalidad, acostumbrada sin duda a otra clase de espectáculos no menos violentos, es el gusto de nuestros antepasados por contemplar las deformidades de una serie de personas desgraciadas. Y no vayamos a pensar que era causa de la incultura, porque hasta la familia real «se mostró muy satisfecha», al decir de los anuncios propagandísticos, en varias ocasiones.

La mujer barbuda, que más tarde pasará a las ferias, será tan sólo una muestra modesta de imperfección. En 1864 llega a Madrid, procedente de Barcelona, Mr. Clofullie, y se ins-



Los piemonteses hermanos Perrero; Ella, Ana, a los 12 años pesaba 13 arrobas; él, Mateo, pesó 19 arrobas a los 14 años.

tala en la carrera de San Jerónimo número 14, donde expone el público a su esposa, «la mujer belluda», que tenía pelos y barbas como un hombre (12).

Citaremos tan solo algunos casos, los de más éxito de público, para que nos formemos una idea del gusto de la época.

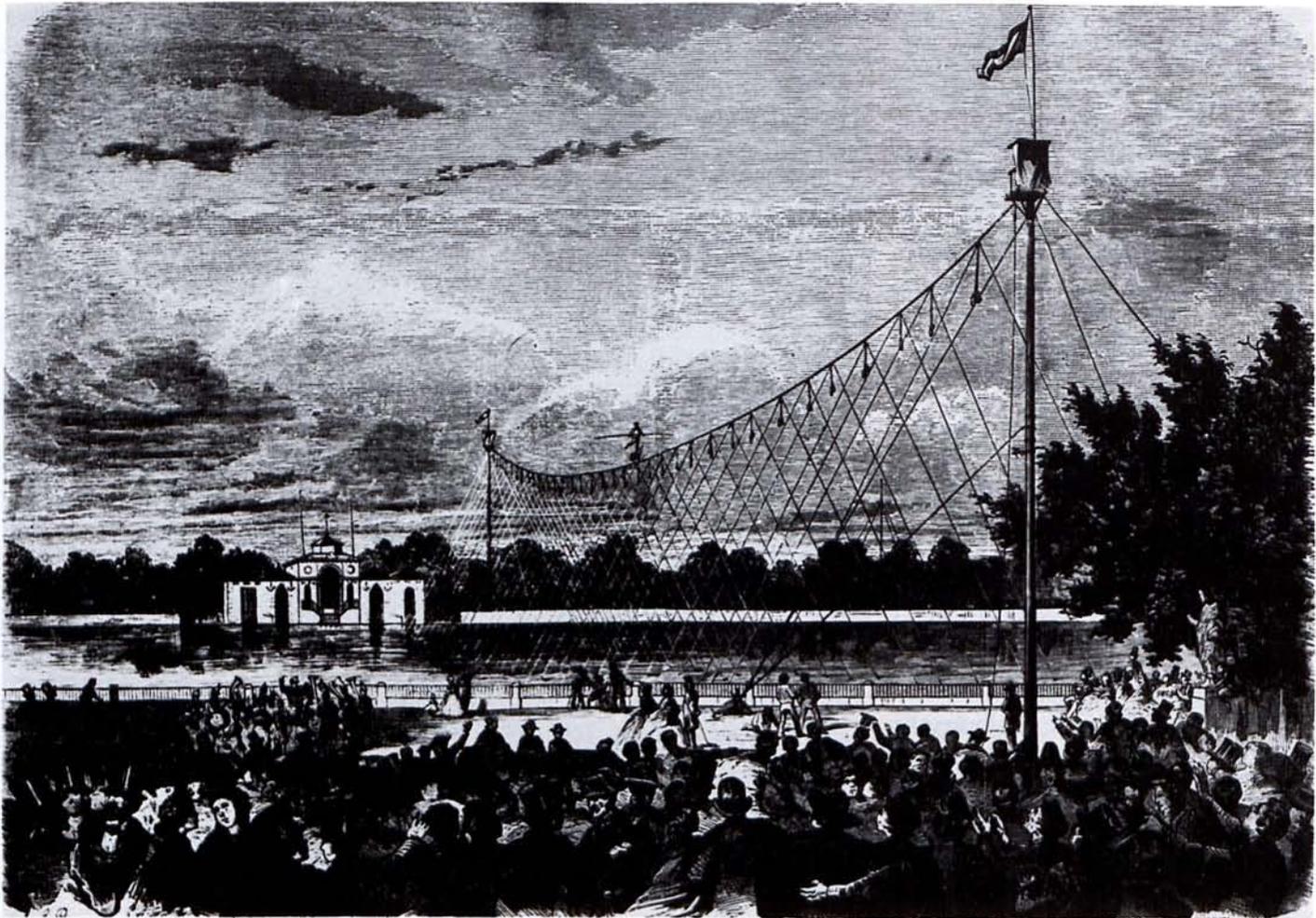
En 1787 Nicolás Torres, en la posada de la calle del Carmen número 25, enseñaba al público un parto de dos cuerpos de pecho arriba, unidos por abajo, con un pie imperfecto que terminaba en dos plantas con sus dedos (13).

Antonio Nante, gigante de 23 años, llegó a Madrid en 1792 y había actuado ante varios príncipes europeos y ante los Reyes en el Real Sitio de Aranjuez. Se instaló en el número 7 de la Puerta del Sol, colocando en la fachada su retrato y cobraba dos reales por persona, acudiendo a las casas de los que le avisasen. No tenía nada deforme «aunque en el día está un poco delgado» (14).

En 1835, en los Portales de San Isidro, en la calle Mayor, se mostraba una niña fenómeno de tres años de edad, baldada de pies y manos, sin rodillas ni codos, la cual comía y bebía con los pies, escribía, hacía guante y medias de punto y calzados, todo esto teniendo en cuenta su edad nos resulta aún más anormal que su estado físico.

Algunos gigantes realizaban suertes acrobáticas para animar el espectáculo, como el caso del «enano gigante», que bailaba como enano, tocaba instrumentos, escamoteaba grandes objetos y por último recobraba su enorme aspecto (15). No comprendemos bien cómo Frontaura se extrañaba de que algunos niños llorasen al ver estas personas, porque según él se trataba de pobres seres explotados por empresarios, como si eso aliviase en algo la desgracia (16). Al parecer la mayoría de los niños pensaban que los enanos tenían sus años y por eso incluso se divertían.

En 1841 unos empresarios franceses presentan en Madrid dos hermanos, que al decir de los anuncios, eran «los fenómenos más raros y curiosos» que se habían visto hasta el día «no sólo en España sino en Europa y mundo entero». Habían sido reconocidos por las escuelas de medicina de París, Montpellier y Barcelona como casos únicos y la Reina Isabel II les honró permitiéndoles presentarse ante ella y quedó «sumamente complacida». El niño tenía 10 años, medía 5 pies y 6 pulgadas de circunferencia y pesaba 5 quintales. La niña tenía 8 años, medía 4 pies y 4 pulgadas y pesaba 4 quintales, menos 10 libras. A pesar de su grosor no tenían nada repugnante y gozaban de buena salud. Los horarios de exhibición eran los habituales, desde las



El acróbata Blondín sobre el estanque del Retiro. «Museo Universal, 1863».

diez de la mañana a las diez de la noche con algunas interrupciones para acudir a los domicilios particulares que lo solicitaban. En este caso y sin duda como consecuencia de la complacencia real, la tarifa de entrada se duplicó sobre la habitual que eran dos reales... (17).

La Academia de San Carlos, por indicación del Rector de la Universidad se reunía en marzo de 1856 para realizar un estudio analítico de un niño de 13 años, que sin piernas ni brazos había causado «gran sorpresa» a cuantas personas le habían visto, incluyendo al Rey de Portugal, la emperatriz viuda y los médicos más afamados de Lisboa. Los niños en esta ocasión tenían precio espe-

cial, un real y medio, y se exhibía en la Puerta del Sol número 4 (18).

No hemos visto ningún caso en que se negara la licencia de exhibición para estos seres y tan solo Joaquín Eleizegui, natural de Alzo (Guipuzcoa), gigante de 26 años, no pudo actuar en Madrid por negarse a pagar el correspondiente impuesto. Alegó en su defensa que era «un aborto de la naturaleza y un fenómeno extraordinario» y que en ninguna capital de Europa se le había reclamado el diez por ciento dado lo exiguo de sus ingresos (19)

Creemos, para terminar, que el tema es digno de un detenido estudio sociológico porque muestra cómo en todas las épocas ha existido una

atracción especial por la violencia y la desgracia y no es sólo fruto del siglo XX.

- (1) Ver *Villa de Madrid*, números 42-43, 1974, págs. 75-78, número 44, 1975, pág. 62-66.
- (2) *Diario de Avisos de Madrid*. 27 julio 1817.
- (3) *Diario de Avisos de Madrid*, mayo 1820.
- (4) Eusebio Blasco en *El Angel del Hogar*. 1865, agosto, pág. 231.
- (5) *El Salón de la Moda*. 7 julio 1884.
- (6) *La Discusión*. 5 mayo 1874.
- (7) Arch. Villa. Correg. 3-14-20.
- (8) Arch. Villa. Correg. 3-130-244.
- (9) *Diario de Avisos de Madrid*. 8 enero 1798.
- (10) Arch. Villa. Correg. 3-14-17.
- (11) Arch. Villa. Correg. 3-130-71.
- (12) Arch. Villa. Correg. 3-133-44.
- (13) Arch. Hco. Sala Alcaldes. 1787 fol. 785.
- (14) *Diario de Avisos de Madrid*. 12 julio 1792.
- (15) *Diario de Avisos*. 9 mayo 1838.
- (16) Carlos Frontaura en *La Edad dichosa*. 28 enero 1890.
- (17) *Diario de Avisos*. 18 agosto 1841.
- (18) *La Nación*. 29 marzo 1856.
- (19) Arch. Hco. Consejos Suprimidos. Leg. 11-405-78.

LA PUERTA DE ALCALA FUE CONSTRUIDA SOBRE TERRENO DE UNA CAÑADA REAL

- Cuando los rebaños cruzaban por el centro de Madrid.
- Los paseos de la Castellana y de Recoletos han sido caminos de ganados.
- La disposición de un arcipreste y la sorpresa de un pastor.

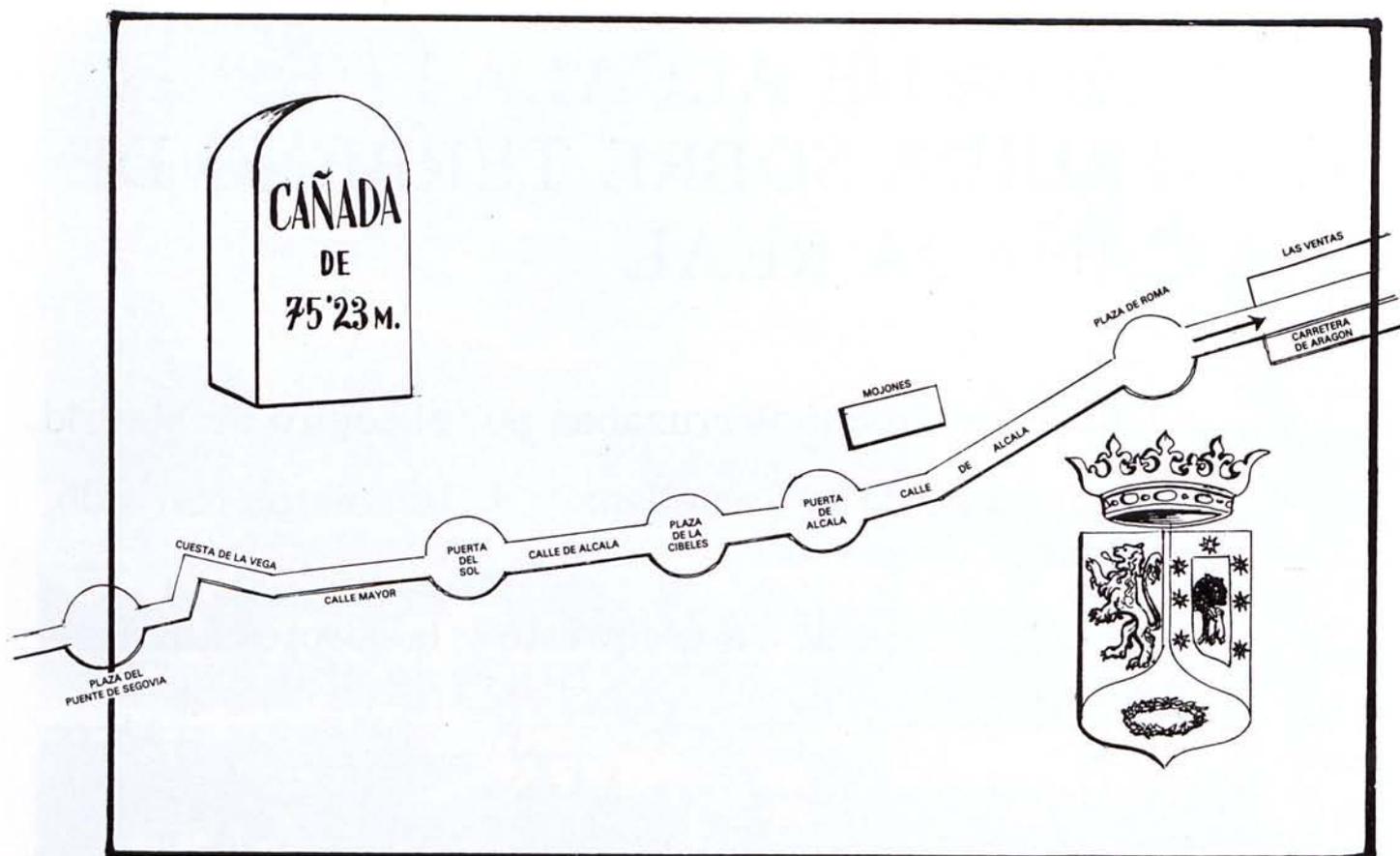
Por Juan LAGARMA BERNARDOS



Escudo de Madrid que se conservaba en la Casa del Pastor y que pudiera haber sido el primer escudo del Oso y del Madroño grabado en piedra.

NO me propongo, al hablar de vías pecuarias, tratar a fondo tan interesante tema. Que ello para las contadas personas que en nuestros días y llevadas de un gran cariño hacia la ganadería, han penetrado en sus raíces tras muchos años de paciente investigación en la lectura de viejísimos documentos que refieren el origen de los caminos pastoriles o citan los lugares por los que éstos discurrían, cuya conservación estuvo encomendada, entre otras finalidades, al Honrado Concejo de la Mesta, al que el rey Alfonso X otorgó sus primeros privilegios en el año 1273, y que cuatro siglos después la exención más importante que recibieron los ganaderos, fue el acuerdo de 1640 y la Provisión de 12 de junio de 1641, exceptuando del servicio de armas a los Mayorales y al pastor y rabadán por cada ható, para que no quedaran sin guarda los ganados.

Extinguido el Concejo de la Mesta por Real Decreto de 31 de enero de 1836, se resolvió que la Corporación se denominara en los sucesivos Asociación General de Ganaderos del Reino, a la que por otra disposición



Clara y fuerte con toda la fuerza que le dieron las leyes desde hace siglos, la palabra cañada perdura en estos mojones que aún se ven en ambas aceras de la Puerta de Alcalá por entre los cuales pastores, zagales y vaqueros pasaron con sus ganados en tránsito para otras tierras.

de igual rango, de fecha 21 de junio de 1836 se le encomendaron las funciones gubernativas sobre las rutas de trashumación. Y por otro Real Decreto de 30 de agosto de 1917 se reconoció a la Asociación el doble carácter oficial; como delegada del Gobierno en lo referente a los caminos pastoriles, y particular como representante de la clase ganadera, hasta que en mayo de 1931, al crearse la Dirección General de Ganadería, se dispuso que pasarán a ésta los servicios de vías pecuarias.

Mi propósito no es otro que tratar este tema de una manera superficial, para dar a conocer únicamente el recorrido por el que antaño marchaban los ganados que precisaban atravesar la capital de España para dirigirse a otras provincias, dato este casi desconocido, incluso para muchos ganaderos de nuestros contornos.

Si antiguamente las cañadas, cordales o veredas cruzaban no sólo a través de las tierras de labor, sino por el interior de las capitales, como leerán más adelante, hoy no es posi-

ble esto, que era cosa natural y autorizada, debida de una parte, al crecimiento de las poblaciones, y de otro, al aumento constante de los vehículos de motor, que ante su elevado número han hecho necesario regular su tráfico para evitar múltiples accidentes.

Por ello, el conducir hoy, aunque sólo fuese un hato de ganado lanar o cabrío por la Puerta del Sol, ocasionaría un trastorno para la circulación de personas y vehículos, al propio tiempo que daría al centro de nuestra capital un aspecto nada en consonancia con la vida moderna. Y si ese trastorno se producía al transitar con ganado manso, ¿adónde llegarían las molestias y los peligros si se tratase de ganado bovino?

Sin embargo, lo que hoy sólo proporcionaría molestias y censuras, hace muchos años, repito, era cosa natural, porque por esa misma Puerta del Sol —colmena humana y mecánica a casi todas las horas— han circulado rebaños y más rebaños de ganados, que en viaje para otras zonas tenían necesidad de cruzar

Madrid, precisamente por ese punto que hoy sigue siendo importante en sus comunicaciones, para continuar por la calle de Alcalá, que pasó de ser Cañada Real a una de las más concurridas y populares arterias de la capital de España.

De la existencia de esta Cañada Real dan fe, en el momento actual, dos hitos de piedra que, en perfectas condiciones, se hallan colocados en la plaza de la Independencia, esquina a la calle de Alcalá, junto al nuevo paso subterráneo para peatones, en los que todavía puede leerse la inscripción de CAÑADA de 75,23 m, y en un viejo documento en el que se dice, al citar la mentada Cañada Real, que ésta entraba en el término de Madrid procedente de los Carabancheles, por la carretera de Extremadura y sitio llamado *Pierde Madrid*, siguiendo hacia la población por el puente de Segovia, Cuesta de la Vega, calle Mayor, Puerta del Sol, a seguir por la calle de Alcalá hasta llegar al puente de las Ventas del Espíritu Santo, donde finalizaba el término de Madrid y comenzaban los

de Canillejas y Vicálvaro, anexionados desde 1950 al Ayuntamiento de la capital.

Pues bien, muy cerca de ese trozo del camino pastoril que era la Cuesta de la Vega ha existido una casa, que según la tradición, fue propiedad de un clérigo, el que en sus últimos momentos dio orden de que todos sus bienes fuesen distribuidos entre los pobres. Y Pedro de Répide, cronista de la Villa y Corte —de gratísimo recuerdo—, además de consignar el dato anterior, refiere en su importantísima obra «Las Calles de Madrid», ¿cómo y a quien le fue adjudicada la casa?

«Sólo no dispuso especialmente de la casa que le servía de vivienda, diciendo que había de heredarla quien Dios quisiera, y al hacerle ver el escribano que era forzosa la designación de heredero, requirió papel, y de sus postreras manos, con las postreras fuerzas que le quedaban, trazó en él unas líneas, cerró el pliego y ordenó que no fuese abierto hasta después de su muerte. Hízose así, y con asombro de los que conocieron la extraña disposición, decía ésta que había de heredar la casa el primero que entrase al día siguiente por la Puerta de la Vega. Cumpliendo su misión desde media noche, apostáronse los albaceas en esa entrada de la Villa y se dispusieron a esperar al mortal afortunado, quien podría ser tal vez un cuitado que llegase a la corte en busca de fortuna, sin sospechar que la suerte le esperaba en la misma puerta de la ciudad».

«Al cabo de algún tiempo de espera, oyose el tintineo de las esquilas de un rebaño. Con el rebaño venía, naturalmente, un pastor, y el pobre campesino vio a unos graves señores que le detenían, no para cobrarle portazgo, sino para saludarle como propietario de la casa del arcipreste, que desde entonces fue llamada del Pastor».

Si gran importancia tuvo en lejanos años el citado camino de ganados, no la tuvieron menos otros dos que con el carácter de Veredas llegaban también a Madrid, haciéndolo uno por la antigua *Casa de Postas* y altos de Maudes, y otro siguiendo el camino de Chamartín de la Rosa, por delante del Asilo de San Rafael, y el antiguo campo de deportes del Real Madrid, veredas ambas que se unían frente al desaparecido Hipódromo, para continuar por los paseos de la Castellana y de Recoletos, a unirse con la Cañada Real en la plaza de la Cibeles.



Uno de los hitos que, junto a la Puerta de Alcalá, señalan la Cañada Real.

Pero desde hace varias décadas no han cruzado por delante de esta diosa de la Mitología, ni los madrileños han coincidido en tan céntricos lugares con rebaños o hatos, debido a disposiciones que prohibieron su tránsito por los sitios citados, y se ordenó que el paso de las ganaderías fuese efectuado por rutas alejadas del centro de la población. Así, los años, que lo transforman todo y alteran las costumbres y las fisonomías de los pueblos, han hecho de estos caminos, por los que circularon numerosos rebaños, una hermosa calle y unos magníficos paseos, hoy orgu-

llo de Madrid por su gran amplitud y el adorno que les prestan las lujosas edificaciones que a ambos lados se extienden en su largo recorrido. Por eso los madrileños han elegido estas suntuosas avenidas como lugar predilecto para su descanso y paseo bajo su arbolado, durante muchos días del año, y otro tanto puede decirse de la calle de Alcalá, por la que a diario caminan millares de personas y discurre una gran parte del tráfico rodado de la capital de España.

J. L. B.

APUNTES PARA UN CATALOGO DE LAPIDAS MADRILEÑAS

Por Juan SAMPELAYO

XX

I. Aleixandre Merlo. Vicente. Poeta. Académico. Sevilla 1898.

II. Placa-lápida que da nombre a la ayer calle de Wellingtonia y hoy de Vicente Aleixandre y casi frente a la casita en que desde hace muy largos años vive el poeta y que ha sido lugar de peregrinaje poético de la poesía española contemporánea. Barrio de la Universitaria y municipalmente de Chamberí. Se dio este nuevo nombre a la calle, a instancias del Ayuntamiento madrileño con la reciente ocasión de la concesión del Nobel de Literatura 1977 a Aleixandre.

III. La lápida es de cerámica —Escuela de Cerámica de Madrid— y bajo un paisaje marino, una inscripción reza así:



«Calle de Vicente Aleixandre. Premio Nobel de Literatura. 1977».

IV. El descubrimiento de la lápida-placa, tuvo lugar al mediodía del miércoles 24 de mayo de 1978. Se encontraba presente el Alcalde de Madrid, don José Luis Alvarez, los Delegados de Cultura y de Relaciones Públicas, Sres. Ibáñez y Blanco Vila, los académicos de la Real Española de la Lengua, Sres. Lain, Cela, Zamora Vicente, Montes, Alarcos, Buero Vallejo, Calvo Sotelo y Rosales, escritores y un buen número de vecinos del barrio. Por su muy delicado estado de salud, el Sr. Aleixandre presenció el acto entre cristales. A la lápida cubierta por la bandera española, daban guardia de honor miembros de la Policía Urbana en traje de gala. El Alcalde, tras descubrir la cortina —bandera— que cubría la lápida, pronunció las siguientes palabras:

«Es un honor para cualquier Alcalde de Madrid, rendir homenaje a los valores del espíritu. Yo, como Alcalde, tengo hoy el honor elevado a su más alto grado, porque rindo, en nombre del pueblo de Madrid, homenaje a los más exquisitos valores del espíritu en la persona y en la obra de Vicente Aleixandre, máximo representante del poeta entregado de por vida —larga vida, por fortuna pese a su siempre delicada

salud—, a cultivar, en versos siempre admirables, los temas que mueven las voluntades: el amor, la poesía, el sufrimiento, la muerte...

La Corporación Municipal de Madrid supo en su día —y quiero decir que entonces yo no la presidía—, captar la importancia de este hombre al que hoy atribuimos el nombre de la calle que ha honrado con cuarenta años de vida y de trabajo.

Vicente Aleixandre, además, ha sido proclamado gloria universal al recibir el Premio Nobel de Literatura. El Ayuntamiento de Madrid no hace, al dedicarle esta su calle, sino reconocer la grandeza del poeta y del hombre.

Queda constancia, en estas palabras, del agradecimiento de Madrid a Aleixandre que, si no nació en nuestra Villa, si ha vivido en ella casi toda su vida y en ella ha escrito toda su obra.»

Tras los aplausos a este parlamento, hizo uso de la palabra el Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua, Excmo. Sr. don Alonso Zamora Vicente, quien en breves palabras agradeció en nombre de aquella Corporación, el homenaje que Madrid tributaba a Aleixandre, miembro de la misma y de cuya persona hizo una breve y emocionada semblanza. Las palabras de Zamora Vicente, fueron asimismo, muy aplaudidas.



* * *

I. Tiépolo. Giovanni Battista. Pintor. Venecia (Italia), 1696. Madrid, 1770.

II. Fue colocada esta lápida que recuerda a Tiépolo, pintor universal, a instancias de la Fundación Giorgio Leri, de Venecia y del Instituto de Cultura Italiano de Madrid, en la Casa que hoy ocupa la Caja de Ahorros y Monte de Piedad en la Plaza de las Descalzas y allí donde estuvo la Iglesia de San Martín —bóveda del Santo Cristo— y en la cual fue enterrado Tiépolo a su muerte, acaecida en Madrid.

III. La lápida es de mármol negro encuadrada y su texto reza de este modo: «En este lugar se levantaba la Iglesia de San Martín, donde fue enterrado el gran pintor G. B. Tiépolo, cuya vida para el arte, manifestación tan espléndida, tuvo en esta Villa y Corte de Madrid, como emocionada y perenne memoria de quien tan alto supo poner la pintura italiana. La Fundación Giorgio Leri de Venecia y el Instituto Italiano de Cultura de Madrid le dedican este recuerdo. Madrid MCMLXXIV»

IV. Fue descubierta el martes 28 de mayo de 1974. Estuvieron presentes el Primer Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Madrid, don Jesús Suevos, el Embajador de Italia en España, Sr. Stadarini, el Director del Instituto de Cultura Italiana en Madrid, Sr. Ferrarino, así como el Presidente y Consejeros de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, artistas, colonia italiana y numeroso público.

Pronunciaron breves parlamentos alusivos al acto, los Srs. Suevos y Stadarini, quienes destacaron la personalidad humana del artista y su amor a España.

Terminado el acto, el público asistente se trasladó al Salón de Honor de la Caja de Ahorros, donde el Prof. de la Universidad de Venecia, Sr. Zanetti, dio una documentada conferencia acerca de la vida y la obra de Tiépolo.

* * *

I. Menéndez y Pelayo. Marcelino. (Adenda). Véase n.º 55-56 «Villa de Madrid» tercer trimestre 1977. Pág. 89.

II. Por su alto interés, dada la figura de Menéndez y Pelayo, traemos hoy aquí los datos que con posterioridad a la redacción de una primera papeleta, nos llegan sobre la lápida del gran polígrafo y como en otras ocasiones hemos hecho en el transcurso de estos apuntes. Datos obtenidos y publicados en el Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander. Año III. Mayo-junio 1921. N.º 3. Págs. 113 y siguientes.

III. Fue un 21 de agosto de 1915 cuando el Sr. Alvarez Arranz, presentaba al Ayuntamiento de Madrid una proposición en la que se decía al respecto, y tras pedir una calle para don Marcelino, «No ha de señalar la Alcaldía los títulos honoríficos del eximio autor de la «Historia de los heterodoxos españoles» para merecer esta distinción, conquistada por su talento; pero si ha de consignar el esmero, rayano en veneración, con que la Real Academia de la Historia cuida y vigila las habitaciones que en dicho edificio ocupó en vida el gran maestro, siendo este hecho motivo de estímulo para que se complete la obra de enaltecimiento por el consistorio madrileño, fijando el nombre del varón preclaro en una lápida que, si V. E. lo acuerda, podría solicitarse, respectivamente de aquella Real Corporación, que fuese colocada en la fachada del edificio académico, donde, por haber vivido durante más de veinte años, el Sr. Menéndez y Pelayo, escribió la mayor parte de sus admirables trabajos.»

Aprobada con gran rapidez esta instancia, se trasladó a la Academia pidiendo su anuencia en la parte que le interesaba. En dos de octubre de dicho año, aquella transmitía su permiso al Municipio. Un poco más tarde —enero 1916—, don Pablo Aranda se dirigió a la Academia

para que aquella redactase la debida inscripción y que fue hecha por el Académico Numerario, Rvdo. Padre Fidel Fita.

La lápida se colocó entre las ventanas enrejadas del Archivo y la Biblioteca.

Nos remitimos al texto de la lápida ya recogido en el n.º 55-56, y apuntamos que la inauguración fue un 10 de junio —viernes— de 1921.

Excelentísimo Señor:

Señores:

Representa para mí un singular honor, intervenir en esta solemnidad en nombre de la Real Academia de la Historia, de la de Ciencias Morales y Políticas, y de la Universidad Central (y especialmente de su Facultad de Filosofía y Letras), organismos



Una comisión compuesta por los académicos Srs. Conde la Morera, Barón de la Vega de Hoz, Lamperez y Pujol, recibieron a los que acudieron al solemne acto en el que pronunciaron palabras de recuerdo a Menéndez y Pelayo, los Srs. García Martí por el Ateneo, Maestro Bretón, por la Sociedad de Escritores y Artista y el Alcalde de Madrid: Conde de Limpías.

Pero entre todas hemos de destacar por su importancia, belleza literaria y humanística, el discurso del Académico de las Reales de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas, don Adolfo Bonilla y San Martín, quien dijo así:

a los cuales pertenció Menéndez y Pelayo y que en este momento, por mi humilde conducto, le dedican piadoso recuerdo.

Ha tenido el Ayuntamiento de Madrid una feliz idea, al disponer la colocación de esta lápida conmemorativa (cuyo texto redactó el inolvidable P. Fidel Fita). Aunque montañés, Menéndez y Pelayo vivió en Madrid la mayor parte de su preciosa vida, y, durante muchos años, fue su morada habitual la Real Academia de la Historia, en la que desempeñó las funciones de Bibliotecario y de Director. Tratándose de tan insigne varón, gloria de España entera,

el Municipio madrileño no podía olvidar aquellas circunstancias, y ha procedido admirablemente, como cumple a su tradición castiza, al dedicar este homenaje al maestro insigne, para satisfacer el anhelo de los presentes y dar ejemplo perdurable a los venideros.

No cabe encerrar en pocas palabras lo que fue aquel grande hombre, ni yo sería capaz de expresarlo con la exactitud y la elocuencia que él merece. Indicaré, no obstante, las notas que, a mi entender, constituyen lo más característico de su labor.

Fue, en primer término, *maestro en la crítica*; uno de los más excelsos críticos del mundo. Y lo fue, no ciertamente al modo pequeño y transitorio de los que escudriñan los textos sólo para descubrir sus deficiencias y gozarse en su prolija enumeración, sino de una manera hartamente más honda y trascendental, porque pensaba que la única crítica provechosa para la cultura humana, consiste en adentrarse en la personalidad del escritor, para que, por decirlo así, sea este último quien nos descubra su propio *secreto*, mostrándose, no tal como *apareció* ante sus contemporáneos, sino *tal cual era*. Así pudo escribir aquellas admirables semblanzas del Cid, del Arcipreste de Hita, del Marqués de Santillana; de Pero López de Ayala y de Torres Naharro, y revelarnos con arte exquisito, en el tercer tomo de los *Orígenes de la Novela*, la psicología de los personajes celestinescos. Y así también llegó a decir que «el mejor estilo es el que menos lo parece». De aquí el carácter *objetivo* de su Crítica, que nos hace olvidar con frecuencia la genialidad del censor persuadiéndonos, como por arte de encantamiento, de que los hechos o los escritores de quienes él trata, se ofrecen directamente ante nuestros ojos, sin la deformación que suele imponerles la intervención de un cerebro extraño que los *expone* o los *presenta*. Dijo Nietzsche, con su habitual agu-

deza «que la música de Beethoven, aparece a menudo como una *contemplación* profundamente excitada al escuchar un fragmento que se creía perdido desde largo tiempo». Una *contemplación* semejante engendra, en cualquier lector desapasionado, el arte crítico de Menéndez y Pelayo. Por eso *parece* tan sencillo y fácil (siendo en el fondo, de una dificultad abrumadora), que el hipercrítico decadente halla vulgar, y el erudito de cal y canto cree poco científica, porque ninguno de los dos puede comprender un estado de conciencia que depende de la genial intuición de la Belleza, negada por completo a todo el que carece del platónico espíritu del Amor.

Fue, en segundo lugar, *un historiador excelso*, de la Filosofía (en la *Historia de los heterodoxos españoles*), de la Literatura (en la mayor parte de sus obras) y de las *ideas estéticas* de nuestro pueblo. Y lo fue realizando en gran parte aquel ideal que formuló en 1883, al ingresar en esta Real Academia, cuando proclamó su esperanza de que la crítica y la Filología, «no siempre se ha de ver encerrada en la caja de hierro de la ciencia pura, es decir, *en libros sin estilo y abrumados de notas y testimonios*, sino que algún día romperá la áspera corteza, y entonces (digámoslo en palabras del gran Niebuhr) «será semejante a aquella ninfa de la leyenda eslava, aérea al principio e invisible, hija de la tierra luego, y cuya presencia se manifiesta sólo por una larga mirada de vida y de amor.

Fue, finalmente, y sobre todo, UN GRAN PATRIOTA, y puede afirmarse que su labor entera va encaminada al mejor conocimiento de la Patria española. Vino al mundo en una época en que la ignorancia y la misantropía trabajaban de consuno para inculcarnos el desprecio de nuestra representación histórica, y él, mejor que ningún otro, nos enseñó a amar nuestra tradición (al fin y a la

postre, no se puede tener gran concepto de uno mismo, cuando se desdeña la Patria de la que se forma parte; no concibo que un pueblo se regenere, si no empieza por *creer* que ha sido grande en otros tiempos). *La Ciencia Española*, uno de sus primeros libros, es el programa, en gran parte sin desarrollar, de la labor futura.

Su nombre, en suma, además de la gloriosa representación personal que supone, es emblema de una escuela que podemos calificar de *humanista*, porque trae nuevamente a la vida el sentido esencialmente *humano* del Renacimiento, sin renegar de la herencia nacional (que aplaude y razona). Mientras España exista, Menéndez y Pelayo será el símbolo de lo que hay de admirable en esa tradición. Si alguna vez (lo que es absurdo pensar) España desapareciese como nación, bastaría la obra de Menéndez y Pelayo, leída y meditada en la soledad de la catástrofe, para provocar un resurgimiento, porque las palabras de aquel hombre, que tenía corazón de poeta y cerebro de pensador, levantarían los ánimos y despertarían las energías, como los versos de Tirteo en Grecia o las alocuciones de Fichte en Alemania.

Veneremos, pues, su memoria; conservemos cuidadosamente sus enseñanzas, aplaudamos la iniciativa del ilustre Ayuntamiento madrileño, que una vez más da pruebas, con este acto, de su acendrado amor a las glorias patrias.»

Terminados los discursos que fueron muy aplaudidos se firmó un pergamino iluminado que hoy se conserva en el Archivo de Villa del Ayuntamiento de Madrid en la Real Casa de Panadería y que lo fue por el Conde de Aybar —representando a S. M. el Rey Alfonso XIII— el Alcalde de Madrid: Conde de Limpias, la Academia de la Historia representada por los Numerarios señores Conde de Cedillo y Pérez de Guzmán, y en nombre de las Academias

de América don Cesáreo Montes de Oca, Arzobispo de Cesárea del Ponto y Obispo titular de San Luis de Potosí, de la de México; don José de la Riva Agüero, Marqués de Montealegre de Aulestia, de la del Perú, don Francisco V. de Silva, de la de Argentina y don Juan Cebrían por la Sociedad Hispánica de los Estados Unidos.

* * *

I. Colegio de Niños de San Ildefonso del Ayuntamiento de Madrid. Calle de Alfonso VI, 1.

II. y III. Lápida sin inscripción escrita. Se trata de dos escudos labrados y esculpidos por el artista escultor Sr. Navarro Santa Fe sobre el dintel de la puerta de entrada al Colegio, desde 1884 Internado Municipal de San Ildefonso, y antaño solar de la casa que fue de don Bertrán de la Cueva. Están situados a ambos lados de una alta y enrejada ventana y sobre el que se inscribe el título del Colegio. Uno de los escudos es el de Madrid con el Oso y el Madroño, el otro de San Ildefonso, Arzobispo de Toledo.

IV. Fue al mediodía del martes 24 de enero de 1978 con ocasión de la tradicional comida del Colegio —cocido madrileño— cuando con gran sencillez el Alcalde de Madrid don Juan de Arespacochaga y el Patrono del Colegio y Segundo Teniente de Alcalde del Ayuntamiento, don Manuel del Moral Megido, descubrieron la cortina que tapaba los escudos a los que daban guardia de honor miembros de la Policía Urbana en traje de gala.

No se pronunciaron discursos. Al sencillo acto asistieron con las personas citadas concejales y profesores del Colegio.

* * *

I. Fernández Ardavín. Luis. Comediógrafo y poeta. Madrid 1892. Madrid.

II. Esta lápida, como tantas otras, se colocó en la fachada del hotelito de la plaza del poeta Manuel del Palacio en que vivió y murió el gran poeta, lo fue a instancias de la Sociedad General de Autores de España y en un mandato de Joaquín Calvo Sotelo que muchas otras de escritores y artistas como ya decimos hizo colocar.

III. La misma lleva la siguiente inscripción:

«A la memoria del poeta Luis Fernández Ardavín, 1891-1962, que vivió en esta casa. La Sociedad General de Autores de España. MCMLXIV.»

IV. El acto inaugural de la misma se celebró el día 17 de diciembre de 1964. Estaban presentes el presidente de la Sociedad General de Autores de España, el Sr. Suevos en representación del Ayuntamiento de Madrid así como representantes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información, escritores, poetas y actores y actrices.

El Sr. Suevos agradeció en nombre del pueblo de Madrid la lápida y don Joaquín Calvo Sotelo ensalzó la figura del poeta y muchas de las esencias madrileñas que llevó a sus obras. Habló después el escritor don Eduardo del Palacio, siendo todos en extremo aplaudidos.

Terminado el emotivo acto los asistentes saludaron y reiteraron su pésame a la viuda e hijos del Sr. Fernández Ardavín que allí se encontraban.

J. S.



MADRID Y SUS LIBROS

José AMADOR DE LOS RÍOS, Juan de Dios DE LA RADA. Cayetano ROSELL: *Historia de la Villa y Corte de Madrid*. Nota introductoria de Federico Carlos Sáinz de Robles. 4 volúmenes con numerosa iconografía. Editorial Abaco. Madrid, 1978.

DE un tiempo a esta parte están asomándose a los escaparates librerías, ya a sus primeras filas o las últimas, a oscuros rincones de sus estanterías y a veces a esa tristeza que para muchos seguidores es lo no venal, un buen número de libros y folletos de signo madrileño. De algunos ya nos hemos ocupado en estas páginas. Hoy es ocasión mayor y de mayor gozo para llenar de él, a los bibliófilos o los madrileñistas con la aparición de una obra de gran porte y de gran hermosura.

Es la editorial Abaco, que cuenta con el mecenazgo bellamente ejercido de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, la que de un tiempo a esta parte viene dando a las prensas, en ediciones facsimilares, grandes libros matritenses más que difíciles de encontrar en los Catálogos anticuarios ya el Fernández de los Ríos, los Mesonero... preparación del Quintana o del Sáinz de Robles, éste en sus «Historias y Estampas de la Villa de Madrid». Obras, repito, más que difíciles de encontrarlas o en precios prohibitivos.

Ahora, culminando esa tarea, está aquí sobre nuestras mesas la «Historia de la Villa y Corte de Madrid» al que Federico Carlos Sáinz de Robles llama, y con hartas razones, como el Mesonero o Peñasco, clásicos. Clásicos, tan clásicos como el propio Quintana o el mismo Pinelo.

Aquellos cuatro volúmenes salidos del Estableci-

miento Tipográfico de J. Ferrer de Mena, en la de Fomento 13, eran de un tamaño para leerlos sobre atril cuando menos, en el único sitio que se vendían, en la Librería Americana de Príncipe 25, del precio nada se nos dice, los cuatro de hoy en sillón o cama.

Su autor —otros dos menos mencionados lo son también— José Amador de los Ríos, Individuo de Número, amén de Catedrático de las Reales de la Historia y de Bellas Artes, y los otros dos: Juan de Dios de la Rada, correspondiente de la Historia, en cuanto a los tres primeros volúmenes, y Cayetano Rosell en el cuarto, Académico de la Real de la Historia.

Y es cosa interesante anotar en ésta, mas noticia que crítica, que sus autores al aparecer la obra —corría el 1861— se dirigían con estas palabras al tatarabuelo del hoy Príncipe de Asturias, Don Felipe de Borbón y Grecia: Alfonso Pelayo y de Borbón a la sazón como Felipe, Príncipe de Asturias.

«No es esta señor la primera vez que llegan escritores españoles a ofrecer a los pies de V. E. el fruto de largas vigiliadas», y es a los muchos cuando Abaco y en su nombre José Ramón Aguado, su editor, dice a S. A. Real el jovencísimo Príncipe Felipe:

«Venimos a ofrecer ante V. E. para renovar», y el recuerdo de la lejanísima dedicatoria...

Sáinz de Robles ha puesto a los cuatro tomos del Amador una breve y en demasía nota introductoria, no ha hecho exágesis, no ha hecho crítica. Es acaso lo más acertado, dada la calidad clásica y de conocimiento que quien no tiene de la obra.

Dice en su título que es historia de la Villa de Madrid, sí, es cierto, pero es sin duda una historia de España en su más alta concepción la que nos lleva desde los días remotos hasta el 1865. Hechos grandes y menores, estudios minuciosos y análisis profundo del desencadenamiento de todo suceso, semblanzas, perfiles, arte y monumentalidad, economía y política. Nada falta en estos cientos de páginas que requerirían largo espacio para su tratamiento.

Pero sobre todo el valor histórico y documental. Apéndices y Notas de la obra hay que señalar la iconografía ya en negro o en color que es prodigio de cuidado, de interés, de belleza... que sé yo, y hay que señalar la reproducción lograda del mejor modo. Un «raro» que vuelve y al que decirle: «sea bienvenido vuesa Merced».

Juan Sampelayo

V. TOVAR MARTÍN: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975. 430 págs. LXXXIII láms.

LA historiografía del arte español y muy particularmente del madrileño puede felicitar de que, por fin, se haya elaborado un estudio tan serio y completo sobre obras arquitectónicas de la capital de España y su entorno, con la mayoría de las cuales convivimos cada día.

De todos es conocida la magnífica labor investigadora de Virginia Tovar en el campo de la arquitectura barroca española, fruto de muchas horas de trabajo silencioso, y a veces ingrato, en los archivos de la Villa, tanto oficiales como parroquiales. Su constancia y conocimiento se reflejan en el valioso e interesante libro que hoy reseñamos en el que, por primera vez, se nos presentan los auténticos motivos socio-económicos que hicieron posible la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII y que justifican, a la vez, que los edificios no se distinguen por la riqueza de materiales, ni por las grandes innovaciones generadas en el conocimiento profundo de la arquitectura europea contemporánea, sino que se mantienen dentro de una arraigada tradición no exenta de nobleza. La autora nos da la biografía de los artífices que llevaron el peso arquitectónico hasta ahora anónimos y en otros nos da el verdadero autor de un monumento mal atribuido, sacando a la luz nombres como los de Fray Lorenzo de San Nicolás —conocido más como teórico que como práctico—, Pedro de la Torre, Juan de Lobera y Manuel y José del Olmo, autores junto con otros de las Iglesias de las Calatravas, San Ginés y Montserrat —que luego remodelará Ribera—; de la Capilla de San Isidro, de los conventos de las Capuchinas, las Góngoras, las Comendadoras,

del Sacramento, Trinitarias, etc., que sólo son indicación parcial de las numerosísimas que se estudian.

El libro merece todo elogio, tanto por su aportación intrínseca como, también, por lo que supone de ejemplo para otras investigaciones, no sólo en cuanto a metodología sino, sobre todo, por el trabajo y entusiasmo invertidos en él.

Isabel Mateo Gómez

Félix VERDASCO: *El Madrid religioso del siglo XIX*. Ediciones Verdasco. Argmosa, 4. Madrid, 1978.

ES sin duda ninguna el XIX madrileño uno de los siglos con más variadas e interesantes sugerencias y es también desgraciadamente uno de los que menos se han estudiado por los autores ya eruditos, ya costumbristas, por esta razón a los amantes —curiosos o estudiosos— de Madrid causa gozo el ver en los escaparates librerías una obra con aquel lejano —más que en el tiempo en modas y costumbres— período relacionada.

Con minuciosidad y con la necesaria apoyatura erudita don Angel Verdasco, autor de varias obras religiosas con Madrid relacionadas nos ofrece ahora cuando el otoño literario comienza una que va del nacer del XIX a su morir en todos cuantos aquellos aspectos religiosos se refiere y aún a veces desbordando estos terrenos, pero siempre repito con curiosidad, con interés y lo que es muy importante en una obra de este tipo con una serena objetividad que la avalora.

El sacerdote Verdasco, es un hombre de letras que no disminuye para nada su fe al reconocer los puntos débiles, graves a veces de sus hermanos en el sacerdocio.

El libro de Verdasco es un libro centrado en un tema, pero como todos los referentes a tales o cuales sucesos en una ciudad, es una obra en que este es personaje principalísimo. El Madrid del XIX con sus encantos o sus pecados es el que va estudiando, evocando el autor y en el que surgen en acabadas semblanzas los hombres de la Curia de entonces. Figuras que ganaron fama o santidad. Junto a estas estampas están las de los templos, las de las congregaciones, los asilos, los cementerios... toda una serie inacabable que forma un gran friso que convierte el libro de Félix Verdasco en uno de consulta en cuanto al tema que desarrolla. Una serie de dibujos de época dan mayor valor a este libro que con méritos sobrados se inscribe ahora en la Bibliografía madrileña.

J. S.



