
MADRID

revista de
arte,
geografía
e historia

n.º 4

2001



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Comunidad de Madrid

MADRID

revista de

arte,

geografía

e historia

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

MADRID

revista de

arte,

geografía

e historia

n.º 4

2001



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION

Madrid. Revista de arte, geografía e historia

Comunidad de Madrid - Universidad Complutense de Madrid

Comunidad de Madrid

Consejero de Educación:

Exmo. Sr. D. Gustavo Villalpalos Salas

Viceconsejero de Educación:

Ilmo. Sr. D. Juan Carlos Doadrio
Villarejo

Viceconsejera de Promoción y

Patrimonio Artístico:

Ilma. Sra. D.^a Rosa Basante Pol

Edita:

Servicio de Publicaciones
Secretaría General Técnica
Consejería de Educación

Consejo asesor

Área de Historia del Arte:

D. Enrique Arias Inglés
D. Antonio Bonet Correa
D. Pedro Navascués Palacio
D. José Manuel Pita Andrade

Área de Geografía:

D. José Manuel Casas Torres
D. Antonio López Gómez (+)
D.^a María Asunción Martín Lou
D. José María Sanz García (+)

Área de Historia:

D. Eloy Benito Ruano
D. Antonio Domínguez Ortiz
D. Manuel Espadas Burgos
D. Juan Pérez de Tudela y Bueso

Consejo de redacción

Director:

D. Francisco José Portela Sandoval

Coordinador:

D. Jesús Cantera Montenegro

Vocales del área de Historia del Arte:

D.^a Ana María Arias de Cossío
D. Miguel Ángel Castillo Oreja
D. Carlos García Peña
D. Antonio M. González Rodríguez

D.^a Aurea de la Morena Bartolomé

D. Fernando Olaguer-Feliú

D.^a M.^a Ángeles Piquero López

D. Delfín Rodríguez Ruiz

D. Diego Suárez Quevedo

D.^a Virginia Tovar Martín

Vocales del área de Geografía

D.^a Mercedes Molina Ibáñez

D. Ángel Navarro Madrid

D.^a Carmen Pérez Sierra

Vocales del área de Historia

D. Antonio Fernández García

D. Enrique Martínez Ruiz

D.^a Magdalena de Pazzis Pi Corrales

D.^a Cristina Segura Graiño

Colaboradores

Área de Historia del Arte:

D.^a Magdalena de Lapuerta
Montoya

Área de Geografía

D.^a Eva Martín Roda

Área de Historia

D. José Miguel Campo Rizo

© Comunidad de Madrid

Diseño: Rafael Cansinos

Preimpresión: Ilustración 10

Impresión: B.C.O.M.

Tirada: 1.000 ejemplares

Coste unitario: 2.000 pesetas.

Edición: 08/01

Depósito legal: M-39.548-1998

ISSN: 1139-5362.

Í N D I C E

| | |
|--|-----|
| PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR | 9 |
| IN MEMORIAM (JOSÉ MARÍA SANZ GARCÍA) | 11 |
| PARTE MONOGRÁFICA: LOS CAMBIOS DE SIGLO EN MADRID | 13 |
| Nobleza y seguridad en la Corte: Los capitanes de las Guardias Reales a finales del siglo XVI, por David García Hernán | 15 |
| 1700: Arquitectura de transición en la Corte Española, por Virginia Tovar Martín | 47 |
| Lucas Jordán en la Corte hispana. Estudio comparativo de tres obras de pintura mural, por Ángel Balao González, Carmen Rallo Gruss, y Antonio Sánchez-Barriga Fernández | 61 |
| Un nuevo edificio militar para Madrid en el cambio del siglo XIX al XX: la Escuela Superior de Guerra, por Jesús Cantera Montenegro | 97 |
| MISCELÁNEA | 129 |
| Una traza de la calle de Leganitos de Gómez de Mora y una copia no catalogada del planito madrileño de 1622, por José María Sanz García | 131 |
| La calle Mayor de Madrid en algunas representaciones gráficas de la Villa (siglos XVI-XIX), por Rosario Ros Larena | 151 |
| Patrocinio y religiosidad: Patronatos privados en el convento de Nuestra Señora de Atocha en Madrid (1523-1679) por Mónica Riza de los Mozos | 175 |
| Madrid y Viena: Dos Cortes europeas y una intriga diplomática (1741), por Juan Carlos Lavandeira Hermoso | 197 |
| Asaltos y cierres de legaciones extranjeras: un grave asunto diplomático en el Madrid de la Guerra Civil (1936-1939) por Antonio Manuel Moral Roncal | 221 |

| | |
|---|-----|
| Sillerías de la Cartuja de El Pualar en la madrileña iglesia de San Francisco el Grande (I), por Julia López Campuzano | 249 |
| El proyecto de Santiago Bonavía y la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (1739-1754). Apéndice documental, por Silvia Sugranyes Foletti | 279 |
| Lorenzo Coullaut Valera y las estatuas de Alfonso X, y Justiniano para el Palacio del Tribunal Supremo por Joaquín Manuel Álvarez Cruz | 315 |
| Introducción a la “crítica de arte” en Heraldo de Madrid, por Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo | 335 |
| El misticismo apasionado del pintor madrileño Juan Barba. Recorrido por las pinturas murales de la cripta de San Nicolás de Tolentino, por Laura Arias Serrano | 373 |
| Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: La Tarasca y sus componentes musicales, por María Flórez Asensio | 393 |
| Juan José Mantecón: Apuntes de un crítico y compositor de la Generación del 27, por Laura Prieto Guijarro | 427 |
| NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES | 449 |

P R E S E N T A C I Ó N D E L D I R E C T O R

En los umbrales de un nuevo siglo, que coincide también con el inicio de un nuevo milenio, *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia* dedica la parte monográfica de este cuarto número al estudio del Madrid de los cambios de siglo y en particular, a su acontecer en el tránsito de los siglos XVI al XVII, XVII al XVIII y XIX al XX. Así, en tanto que David García Hernán presta atención a los capitanes de las Guardias Reales, institución muy ligada tanto al estamento nobiliario como al aspecto de la seguridad en el Madrid cortesano de Felipe II, Virginia Tovar Martín formula varias reflexiones sobre la arquitectura desarrollada en la Corte en torno a 1700 y Ángel Balao González, Carmen Rallo Gruss y Antonio Sánchez-Barriga Fernández conjugan sus diversas especialidades en el pormenorizado estudio de tres singulares ejemplos barrocos de pintura mural llevados a cabo por el gran maestro napolitano que fue Lucas Jordán: el Monasterio del Escorial, el Casón del Buen Retiro y la iglesia de San Antonio de los Alemanes, felizmente conservados hasta el presente en todo su esplendor decorativo; a su vez, Jesús Cantera Montenegro, destacado especialista de la arquitectura militar, estudia con detenimiento el proceso de construcción de la antigua Escuela Superior de Guerra.

De otro lado, si *miscelánea* es sinónimo de suma de cosas diversas, las páginas dedicadas a albergar este núcleo del volumen ofrecen un variado conjunto de investigaciones centradas en diferentes aspectos del panorama geográfico, histórico y artístico madrileño. Al frente de las mismas figura el último artículo elaborado por José María Sanz García, geógrafo insigne y maestro de geógrafos, que, con su peculiar estilo, analiza en profundidad unos detalles de la cartografía madrileña, tema para él tan querido y que conocía como pocos.

En el capítulo histórico, Rosario Ros Larena pasa revista a distintas representaciones gráficas del singular eje urbano de Madrid que es la calle Mayor, mientras que Mónica Riaza de los Mozos centra su atención en la labor desarrollada por los patronatos privados en el convento de la Virgen de Atocha como claro ejemplo de la conjunción habida entre sociedad y religiosidad. Siguen dos artículos relacionados con el mundo de la diplomacia internacional, si bien en dos momentos muy dispares: el de Juan Carlos Lavandera Hermoso acerca de una intriga dieciochesca entre las cortes europeas de Viena y Madrid; y el de Antonio Manuel Moral Roncal sobre las legaciones extranjeras en el más cercano Madrid de la Guerra Civil.

Con el terreno artístico se relacionan el artículo de Julia López Campuzano dedicado a las sillerías que, procedentes de la madrileña cartuja de El Paular, se conservan en la basílica de San Francisco el Grande; y el valioso apéndice documental que completa la aportación que, en el número anterior, dedicó Silvia Sugranyes Foletti a la construcción por Santiago Bonavia de la iglesia de los santos Justos y Pastor. Sobre épocas más recientes

versan el trabajo de Joaquín Manuel Álvarez Cruz, dedicado a las estatuas que el sevillano Lorenzo Coullaut Valera realizó para la sede del Tribunal Supremo; el de Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo acerca de las labores de crítica artística desarrolladas en el “Heraldo de Madrid”; y el de Laura Arias Serrano sobre las pinturas murales que Juan Barba explayó en la cripta de la iglesia de Santa Rita.

Se incorporan por vez primera a la revista unos estudios históricos relacionados con el mundo musical madrileño, faceta muy olvidada en publicaciones de corte semejante, pero que viene demandando mayor atención en los últimos años, sin duda en consonancia con la incorporación de la Historia de la Música a las aulas universitarias. De una parte, María Flórez Asensio estudia los componentes musicales de la popular Tarasca de los cortejos procesionales del Corpus madrileño; y Laura Prieto Guijarro revaloriza la figura de Juan José Mantecón, el crítico y compositor gallego que desarrolló una destacada actividad musical en el Madrid de la Generación del 27.

Se trata, pues, de un número denso y variado que viene a incrementar el conocimiento del rico pasado madrileño. Ese conocimiento al que, en su vertiente geográfica, dedicaron tantos años de fructífero trabajo dos ilustres maestros universitarios, José María Sanz García y Antonio López Gómez, cuya reciente desaparición lamenta el mundo cultural español y madrileño y, en particular, los que realizamos esta revista, de la que fueron destacados miembros de su Consejo Asesor y cuya ausencia va a resultar casi imposible suplir. A ellos vaya dedicado nuestro emocionado recuerdo, en la seguridad de que continuarán estudiando por años sin término los secretos de la cartografía y el desarrollo de la trama urbana de los espacios celestiales.

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL

I N M E M O R I A M
J O S É M A R Í A S A N Z G A R C Í A (1 9 1 9 - 2 0 0 0)

Algo se ha roto en el paisaje madrileño: Pepe Sanz ha muerto. En esta misma revista se publica su último artículo sobre Madrid, sobre ese Madrid que él conoció hace cinco décadas como *"paseante en corte"*, y al que comprendió, estudió y amó. Al que dedicó más de la mitad de su numerosa producción científica y al que reivindicó *"como Babel donde todos se entienden"*. Y lo reivindicó desde una perspectiva muy amplia: sus aguas, su historia, sus calles, sus planos, sus palacios, sus vegas y su economía, sin olvidar que en su tesis doctoral (1974) acuñó, cuando no era más que un interrogante lo que hoy sabemos con certeza: *"Madrid, capital del capital"*, adelantándose al considerar que *"lo que un país renta, ahorra e invierte se convierte en un factor de la ciencia geográfica del paisaje"*.

Conocedor de todos los resortes madrileños, era una referencia segura y generosa para cuantos trabajamos sobre Madrid y carecemos de la profundidad de conocimientos que aúna, junto a nuestra materia, la Historia y la Economía, la Política y el Arte. Muchos de estos campos recorrió en su dilatada vida profesional, desde su Valencia natal donde se licencia en Historia en 1941 y comienza su actividad docente, hasta su muerte en Madrid a los 81 años: archivero, periodista, profesor de bachillerato, catedrático de Escuela de Comercio y profesor Adjunto en nuestra Universidad donde se jubila en 1986. Vive cada etapa como un reto, abordando los problemas de frente, con generosidad y entrega, con honradez y dedicación.

Su jubilación significa el comienzo de una fecunda etapa, plasmada en más de 50 artículos y conferencias, porque el cese de la actividad docente le amplió el tiempo disponible para la investigación. *"De primera mano"*. reclamaba siempre orgulloso. Y recorría incansable el espacio madrileño, subiendo y bajando sus montes, recorriendo sus calles, sus barrios y vaciando sus archivos, encontrando siempre nuevos datos y nuevos interrogantes.

De primera mano también sus trabajos sobre espacios más alejados (la URSS, Suiza, Alemania o el Sahara) donde viajaba menos como tributo al ocio que como incentivo de su curiosidad científica que le lleva a aprender el idioma, la cultura y la historia de las zonas que visita. La misma curiosidad intelectual, siempre insatisfecha, que le lleva a adentrarse tempranamente en campos que constituirán más tarde temas estrella de la ciencia geográfica: el turismo (*"Sobre el verano de los madrileños"*, 1972, *"Excursiones por las afueras de la nueva villa de Madrid"*, 1974), la ecología (*"La tierra humanizada"*, 1975), el comercio (*"Los mapas del comercio madrileño"*, 1975) o esa pregunta siempre aplazada entre geógrafos sobre la esencia misma de la Geografía (*"Lo vivo y lo muerto en Geografía"*, 1961).

Irónico y socarrón (su ascendencia era aragonesa), austero y cordial fue siempre fiel a sí mismo. Fuerte y frágil al mismo tiempo navegó contra corriente y perdió cien batallas pero ganó las más importantes. Y generoso, mostraba sus heridas –a veces reales– cicatrizadas y en paz. Trabajador incansable, recibió el zarpazo que lo apartaría de nosotros en una actividad geográfica: Geógrafo hasta el final.

Sí, definitivamente algo se ha roto en el paisaje madrileño. Algo se ha roto también en el paisaje personal de los que nos sentimos, y así fuimos reconocidos, amigos suyos en una cálida afluencia de emociones, ternura y sencillez. Y es cuestión de tiempo que todos nos encontremos con él un día más allá del crepúsculo y las estrellas. Hasta entonces, su voz ha quedado en silencio. Pero nos queda su letra: recompongamos con ella el paisaje de Madrid. Descanse en paz.

CARMEN PÉREZ SIERRA

**PARTE MONOGRÁFICA:
LOS CAMBIOS DE SIGLO
EN MADRID**

NOBLEZA Y SEGURIDAD EN LA CORTE:
LOS CAPITANES DE LAS GUARDIAS REALES
A FINALES DEL SIGLO XVI

DAVID GARCIA HERNAN

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Perfiles institucionales

LAS TROPAS que servían directamente al rey en su Corte en Madrid, en campaña, o en cualquiera de las otras ciudades europeas se denominaban con el nombre genérico de guardias –o también simplemente “guardia”–, aunque en realidad, a finales del siglo XVI, estaban formadas por varias compañías (la guardia española, la tudesca o alemana y los archeros de Borgoña), de unos cien hombres cada una (excepto la primera, que al estar dividida en otras tres guardias triplicaba así sus efectivos). Estas tropas habían ido quedando en el servicio real desde las antiguas disposiciones de los duques de borgoña (no hay que olvidar que la casa real era de etiqueta borgoñona) complementadas con las iniciativas propiamente españolas desde los tiempos de los Reyes Católicos¹. No han sido estos cuerpos de los más estudiados en la Historiografía –lo que ha producido algunas definiciones y relaciones no exentas de confusión–, pero en la actualidad son objeto de estudio por varios profesionales desde diversas perspectivas².

Aquí nos centraremos en el verdadero papel que tuvo el capitán de estas guardias en su funcionamiento institucional, y, lo que es más importante, sus características sociales en la medida que influyeron en su comportamiento, el grado de efectividad que llegaron a tener, y si

verdaderamente respondían a esas figuras de cuerpos de elite diseñadas para hacer efectivos dos grandes objetivos: establecer la seguridad en la corte –y fuera de ella– alrededor de la persona del rey, y dar brillantez y ostentación a esa misma Corte, en la línea de desarrollo de la imagen del rey en el proceso de construcción de la autoridad del estado representada en la persona del monarca³.

Los capitanes de la guardia española

La guardia española, como hemos avanzado, en realidad estaba formada por tres guardias. Sus respectivas denominaciones ha llevado a equívocos para el historiador desde la propia época, ya que en realidad se han utilizado conceptos y atribuciones que no se correspondían exactamente con la realidad institucional. Así, en primer lugar podemos decir que la propia documentación de la época utiliza casi indistintamente la palabra guardia española para aquellas tres guardias españolas, así como la expresión guarda, por la guardia, y guardas por los guardias. También, en general se la llamado a estas guardias españolas la guardia real y, más comúnmente, la guardia de alabarderos⁴. Esas tres guardias eran la guardia de a pie (también llamada guardia amarilla, por el significativo color –el del reino– de su uniforme), la guardia de a caballo (también llamada guardia de “lancilla” –antes se habían llamado estradiotes–⁵) y la guardia vieja, que contenía en sus filas los soldados “jubilados” de las otras guardias. Pues bien, su capitán –la realidad institucional que a nosotros más nos interesa aquí– tenía la consideración de capitán de la guardia española, y era a la vez capitán de esas tres guardias mencionadas, lo que era una multiplicación de funciones con referencia a las otras guardias no españolas, tudesca y de archeros de corps, que eran un cuerpo único, cada una de ellas de aproximadamente los mismos efectivos, unos cien hombres (dependiendo de las épocas), como cada una de las guardias españolas mencionadas. La fundación de esta guardia conjunta española se debe, en 1504, a Fernando el Católico, quien nombró como primer capitán de esta denominada “guardia de albarderos” a Gonzalo de Ayora, con una primer fuerza a sus órdenes de 50 hombres (alabarderos). Más adelante se estableció la división entre fuerzas de caballería e infantería, empezándose a llamar ya a los primeros “los de la lancilla” y con Carlos I se creó “un receptáculo de inválidos de estas guardias con el título de guardia vieja para la custodia de los infantes donde se les ponía casa a parte”⁶.

Esta guardia española era la más importante, a juzgar por cronistas como Fernández de Oviedo, la “vase de la guardia de los reyes y principio de la institución organizada”⁷.

Durante el reinado de Felipe II, en 1561, siendo capitán de la guardia española Don Gómez Suárez de Figueroa, entonces Conde de Feria, el monarca expidió sus ordenanzas, en las que se expresaban las pensiones, sueldos y competencias que tenían el capitán, el teniente, el alférez y los demás individuos de infantería y caballería. Entre otras cosas, Felipe II reguló minuciosamente las calidades que debían tener los nuevos guardias, el juramento que debían prestar en manos del capitán antes de recibir las alabardas, las normas con respecto al vestuario y sobre el servicio que debían hacer a las personas reales, así como el establecimiento del juzgado privativo por el cual el capitán conocía de todas las causas criminales de su tropa. Bajo esta ordenanza dada por Felipe II en aquel tan significativo año para Madrid y toda la Monarquía de 1561 continuaron sirviendo –con “muy pequeñas alteraciones en su organización”⁸– estas guardias españolas, siendo la guardia más inmediata de los reyes⁹, hasta que Felipe V, por su ordenanza de 6 de mayo de 1707, redujo las tres compañías de la guardia española a sólo una, bajo el nombre de guardia de alabarderos, dando además una nueva organización que sale con mucho de nuestro marco de estudio.

Tenemos que considerar, por tanto, que las ordenanzas expresadas en las etiquetas de Felipe IV de 1651 recogen en su inmensa mayoría, tal como hemos podido comprobar también por noticias indirectas¹⁰, las disposiciones presentes en el reinado de Felipe II¹¹. Este monarca tuvo especial interés en preservar la buena “calidad” de los soldados de su guardia española, que debían ser personas “honradas y sin mancha de infamia”¹², aunque sin llegar a efectuarse las informaciones y probanzas de los archeros de Borgoña. Además, había precedencia de los hijos de los guardias, tanto de a pie como de a caballo, sobre otros guardias, y, después de los hijos de los criados de la casa del Rey, tenían a continuación precedencia los criados del capitán¹³.

El capitán, al igual que ocurría en el ejército en general¹⁴, era una figura clave¹⁵ y tenía variadas competencias en la guardia española. Era el que recibía a los soldados y, en su caso, los despedía (se expresaba en las ordenanzas que “habiendo causa para ello”). Establecía a su voluntad los castigos más corrientes (como las discusiones entre los guardias, el abandono de las armas cuando estaba presente la persona del rey, etc.), además de tener la jurisdicción criminal mencionada. De acuerdo con las ordenanzas, ningún soldado podía elevar ningún memorial

al rey ni hablarle sin licencia del capitán o su teniente “porque siendo justa la pretensión le darán licencia y podrán informar a S.M. y el Bureo y tribunal donde tocara la pretensión de sus servicios”¹⁶. Como se puede ver, esto era una especie de “cheque en blanco” para las actuaciones del capitán –que, sin embargo, como veremos, no se cumpliría en la práctica–, cuya casa también era custodiada por los soldados de la guardia. Además, tenía el privilegio de llevar consigo el número de soldados “que le pareciere conforme a la ocasión y al tiempo”¹⁷.

El capitán estaba muchas veces ausente de la Corte, y las ordenanzas también hacían referencia a esta situación con cierta repetición, por lo era práctica bastante corriente. Los días de fiesta todos los guardias debían oír Misa a las 8 de la mañana y después debían ir a casa del capitán, donde se pasaba revista a toda la guardia, con castigos a discreción del capitán para quien faltara. También tenía el capitán una función “confesional”, en el sentido de que cuando no se cumplieran las normas más elementales de la vida cristiana y se desobedecieran las advertencias del capellán, este debía notificárselo al capitán para que tomara cartas en el asunto y lo remediara, amonestando a los “culpables”.

Pero la función más importante del capitán, por lo menos la que más va preocupar a las monarcas por las implicaciones que tiene, es la de juez de sus soldados en todos los delitos. De hecho, en las ordenanzas mencionadas de 1651 es la cuestión, con mucho, a la que se dedica más extensión, no sólo de las funciones del capitán, sino de toda la regulación del funcionamiento de la guardia; señal evidente de que antes, particularmente la época objeto de nuestro estudio, fue tema de primera fila en la dinámica de las relaciones de las guardias con los habitantes de Madrid en aquella época. Esta cuestión fue tan importante que en 18 de julio de 1624 el rey tuvo que dictar otra orden por la que se regulaban estrictamente estas particularidades.

En esta Real Orden, el capitán seguía conociendo en todos los delitos criminales que “en qualquiera manera” cometieran los soldados de su guardia, tanto en lo que se refiriera a su profesión militar como de cualquier otra cuestión, de cualquier tipo y gravedad que fuera, “excepto las personas que tienen tratos en ellos mismos” y los delitos referentes a moneda falsa, amancebamientos, resistencia a la autoridad, “salir a los caminos en tiempo de necesidad de pan acudiendo a las plazas o partes públicas a tomarlo por la fuerza”. Estos casos se expresaba que eran de competencia de las justicias ordinarias, y en los demás, los capitanes sólo podían prender “in frangante”, “porque este privilegio no usado bien podría ser de grandísimo perjuicio por esta milicia en la corte, ofre-

ciéndose tantas ocasiones de pependencias, riñas y otras cosas” que si no hubiera castigo “vendrían con esto a inquietar la república y ofender la seguridad que es tan necesaria en ella”. Al capitán se le hacía así, por sus grandes prerrogativas, responsable de que no se cometieran abusos en la población civil por sus guardias¹⁸; declarándose también con claridad que esta jurisdicción criminal del capitán era de primera instancia, pudiéndose apelar sobre sus sentencias al Mayordomo Mayor y al Bureo. De estas instancias ya no podía haber recurso ni suplicación. Eran éstas, instancias superiores al capitán y con plena autonomía, y podían incluso intervenir en los casos ya comenzados a conocer por el capitán, sin que pudiera éste entrometerse en la cuestión una vez tomado cartas en un asunto el mayordomo mayor o el Bureo¹⁹. Se pretendía así limitar el poder jurisdiccional de los capitanes, que se consideraba que había sido demasiado amplio, para intentar acabar con lo que ya casi era una norma, las tropelías y excesos de los soldados de la guardia con los sufridos civiles de la villa y corte.

Los capitanes de la guardia de archeros

Las ordenanzas de la guardia de archeros de Corps fueron hechas en primer lugar (después de la creación del cuerpo hecha por los duques de Borgoña) por Felipe II en 1589²⁰. En ellas, como en las otras guardias, se pone especial atención a las funciones del capitán. De hecho el primer artículo o disposición hace referencia a las excepcionales cualidades que había de tener. En aquel momento, era capitán de los archeros el Conde de Moulembais, a quien se pide que se le guarden todas “las onras, auctoridades y preeminencias que sus antecessores en el dho. cargo han goçado y usado”. Se exige en las ordenanzas desde el principio el capitán que para desempeñar el cargo fuera “de la calidad, experiencia y buen gouierno como lo requiere dicho cargo, procurando sea dotado de las costumbres, calidad y buenas partes que se hallan en la persona del Conde de Moulenbais”²¹. No obstante, a pesar de las grandes competencias que va a tener el capitán, no podía elegir a su teniente (que le sustituiría en el mando en sus ausencias) sin consultarlo la monarca.

La guardia de los archeros era, casi por definición, elitista en el sentido de que sólo admitía a nobles hijos de padres honrados y sin nota de infamia (se expresaba concretamente que se debía hacer información al respecto²²). Esto se lo tomó el monarca muy en serio, como

demuestra el hecho de que incluso ordenaba que se separara del servicio a los que se tenía constancia de que no cumplían con estas condiciones. Ahora bien, Felipe II dispensa de esta condición a quienes, sin tener estas condiciones, habían servido al menos seis años en la guerra. Por lo demás, no podían haber desempeñado ningún oficio mecánico y no podían tener ningún defecto físico (y que “sean de buena presencia”), debiendo tener entre 25 y 40 años²³.

Para asegurar estas “calidades”, una de las funciones del capitán era informarse en secreto de las condiciones de los aspirantes e informar directamente al monarca, como paso previo a tomar el juramento y admitir a un candidato²⁴. Además, según las ordenanzas, la paga de los archeros no la hacía el capitán sino que primero se había de pasar una muestra de los archeros ante los comisarios o comisario que el rey nombrara para la cuestión. Eso sí, se le permitía estar presente en la paga (a él y al teniente) si fuera su voluntad...²⁵.

Una función importantísima que se confería al capitán era la de confeccionar las ordenanzas de los archeros, pudiendo castigar a los que incumplieran sus disposiciones, incluso con penas de prisión y por el tiempo que considerara oportuno en función de la gravedad de sus faltas, así como descontarles de su sueldo la cantidad estimada. En caso de que hubiera que despedir a algún archero y el capitán hubiera decidido hacerlo, debía notificarlo al monarca, para que éste remitiera la causa a la instancia de justicia que más conveniente juzgara. Tampoco podía el capitán dar licencia a ninguno de los archeros para que se ausentara de España sin consultárselo antes al rey²⁶. Cuando éste se encontrara realizando alguna jornada real o algún acto público “en tal caso –regulaba el monarca– todos los cien archeros nos abran de servir y acompañar sin que falte ninguno”.

Las ordenanzas concluían con el mandato de que el capitán recibiera su redacción original, mientras que las copias en español –en ese constante afán burocrático y “filopapélico” de Felipe II– se entregaban al grefier real para guardarla con los libros y papeles del bureo.

En 1626 se volverían a redactar –esta vez por Felipe IV– otras ordenanzas, siendo entonces capitán de la guardia el conde de Solré, caballero del Toisón de Oro. En ellas no había grandes cambios, aunque se expresaban ciertas preocupaciones; como que los candidatos a archeros debían ser, además de nobles y sin mancha, nacidos en alguna de las diecisiete provincias de los Países Bajos, que conocieran las lenguas (flamenca, valona y española) necesarias que no hubieran sido manchados de herejía, que no hubieran servido en la guerra en ejér-

citos enemigos, que tuvieran esta vez entre 25 y 30 años aproximadamente, que no pudieran estar en servicio de otra persona al mismo tiempo²⁷, y que se expulsaran a los archeros que habían tomado juramento²⁸ y entrado en el cuerpo sin llevar a cabo las informaciones requeridas (en esto se repite bastante, seguramente por la reiteración del incumplimiento de la norma). Se expresaban concretamente los castigos que había de imponer el capitán para las transgresiones más graves (como el despido para el que “lleuare vida escandalosa o se cassare con muger de mala fama”, o la pena de muerte para el que echara mano a la espada dentro del palacio o acompañando en el servicio del rey), y se debía seguir con la norma de consultar al monarca en caso del despido definitivo de un archero²⁹.

El Marqués de Falces, que sirvió como capitán varios años a finales del siglo XVI, ya había redactado sus propias ordenanzas, entre las que disponía que las armas y el caballo del archero que muriera en servicio debían pasar al que ocupara su plaza (encargándose de pagarlo la viuda o herederos), por ejemplo.

Unos años después, en 1634, el capitán-Conde de Solré, haciendo uso también de las prerrogativas concedidas en las ordenanzas generales del rey, decidió realizar las suyas propias, donde vemos bien el grado de cumplimiento que habían tenido las disposiciones anteriores en el reinado de Felipe II. El control directo del capitán y la disciplina se habían ido perdiendo en esta época, a juzgar por el talante de estas nuevas ordenanzas. Elaboradas sobre todo para fomentar ese control (se hace referencia en varias ocasiones a que se retomen las antiguas ordenanzas antiguas), se va a dar un papel importante al furriel, al que se le carga de funciones de organización y disciplina bastante importantes, haciéndose bastante delegación de las funciones del capitán para el control de la compañía. Entre otros preceptos se estipulaba que las informaciones de los candidatos a archeros debían venir firmadas, autorizadas y selladas por el magistrado de la ciudad o lugar de donde fuera natural “para que por mí vistas, siendo de la calidad que convenga, ordene lo que se ha de hacer para ser rescuido”³⁰. También consideraba el capitán que para instruirse mejor en sus funciones (“el ejercicio de la milicia”), y para aprender la lengua viajaran en algún tiempo los archeros a los estados de Flandes, ya que muchos no habían nacido allí o se fueron de aquellos estados con corta edad.

A los asuntos relacionados con la disciplina, a las armas y su cuidado se les da gran atención. Con respecto a la disciplina, se reconoce que hay una ordenanza muy antigua “la qual se ha ydo perdiendo”

sobre los cambios en los turnos de guardia sin notificarlo al capitán, y que los días de servicio los archeros que estuvieran de guardia debían acudir a la casa del capitán por la mañana para comenzar allí el servicio. A la casa del capitán, en caso de hacer jornada, también debían llegar todas las provisiones, bastimentos, carros, armas ropa, etc., para que allí se repartieran para la jornada en cuestión.

En lo que se refiere a las armas, a parte de conminarse a que no se podían dejar en el puesto de guardia de un día para otro (“por ser cosa muy contraria a la milicia”³¹), expresamente el capitán recuerda que los archeros no podían acompañar con sus armas a ninguna persona (señal de que lo hacía, sobre todo, seguramente a instancias de personajes principales de la Corte y con alguna recompensa Semilandestina por medio) y no las había de dejar en “partes indecentes”³². Pero mayor dejación del espíritu del cuerpo³³ se observa en la reiteración de la prohibición de que ningún archero pudiera ir a las casas de los embajadores, ni de ningunos otros señores y príncipes a pedir besamanos, como lo hacían las demás guardias, seguramente por la imagen de pedigüenos (algo que, como tendremos ocasión de contrastar con otro tipo de fuentes, era casi una constante en el comportamiento de los guardias reales) que salía de tales actos³⁴. En este contexto de “miserias” de la guardia, no hay nada más revelador que la plena asunción –pese a su prohibición expresa– de acciones que iban en detrimento de la consideración elevada de la guardia por su lustre y esplendor. A la altura de 1634 ya se tiene que reconocer por parte del capitán que hay ordenanzas antiguas que no se cumplían en cuestiones tales como que ningún archero pudiera servir de mozo de cámara ni que tuviera casa de posada, “ni otro officio indecente” (reglamentación ésta que había sido hecha en repetidas ocasiones tanto por el rey como por sus capitanes y sus tenientes). La asunción de hechos consumados y la impotencia para atajarlos se ve clarísima en la disposición del capitán al respecto, que apenas merece comentario: “por ciertos respecto lo suspendo por agora [estas prohibiciones], dejando las dichas ordenanzas en su fuerza y vigor para adelante, quando fuere mi voluntad ponerlo en ejecución”. Esto no tenía nada que ver con la imagen de autosuficiencia y magnificencia que se tiene de la guardia real.

Por otro lado, también establecía el capitán una serie de “medidas de carácter social” que manifestaban esa actitud un tanto paternalista de los capitanes –no sólo de la guardia, sino de todo el ejército– hacia los soldados bajo su mando³⁵. Entre otras disposiciones de este tipo, se encontraba la de que cuando muriera algún archero, su viuda pudiera

quedar amparada en la casa de aposento que disfrutaba hasta entonces al menos durante tres meses por parte del archero que sucediera en esa plaza, que habían de agregarse a los tres meses que daban los aposentadores³⁶. Especie de solidaridad que también se aplicaba cuando se le moría algún archero su caballo, ya que entonces estaban obligados los demás a socorrerle con cuatro reales cada uno para ayudarle a comprar otro, siempre y cuando aquella muerte se hubiera producido en jornada y sin negligencia o malicia. Mucho más curiosa es la disposición referente al cuidado de la salud moral y social del capitán hacia los archeros referida al matrimonio, que transcribimos aquí en su integridad porque apenas tiene desperdicio:

Y assimesmo ordeno (como lo tengo mandado) que ningún archero de los mancebos pueda cassarse sin mi licencia y orden, para que yo me informe de la calidad de tal persona, y si el dotte es suficiente para poder sustentar y llevar las cargas de matrimonio. Y esta razón no debe militar con tanta fuerza en los viudos, pues podrán sauer por lo passado si les está bien lo por venir, aunque sean obligados darme parte³⁷.

En pocas disposiciones se puede ver con tanta claridad el carácter paternalista de los capitanes del que estamos hablando. Aunque tampoco deja de ser significativo el mandato del capitán sobre las prácticas religiosas de sus archeros. Ordenaba al capellán que llevara un buen orden en las confesiones, y encargaba al furriel para que le diera un rol o lista de toda la compañía para que fueran los archeros obligados a confesarse “o reconciliarse con el dho. capellán”, dando cuenta de estas actividades al Capellán Mayor de su Majestad.

Los capitanes de la guardia alemana o tudesca

La institución de esta compañía de guardias reales se llevó a cabo en el reinado de Carlos I, en 1519. Las funciones y prerrogativas del capitán se explicitaron entonces y se fueron atendiendo durante todo el siglo XVI, basándose sobre todo en las constituciones del orden militar tudesco, excepto en lo que se refería a las cuestiones que exponemos a continuación:

El capitán había de tener las prerrogativas del coronel de alemanes, con su sueldo inicial (que no era asentado en el libro ordinario de la casa real, sino por libranza aparte al consejo de hacienda) de 136 pla-

zas (con otras cuatro plazas muertas agregadas) y facultades como la de tener guardia propia, que se cifraba en ocho soldados.

Según las ordenanzas mandadas recuperar en 1657 de los archivos de Simancas por el capitán entonces de la guardia tudésca, Don Pedro de Aragón, y que van a ser iguales que las que habían regido hasta entonces, el capitán también nombraba a los guardias tudescos (aunque el teniente tenía que comunicárselo al rey) y, contrariamente a los archeros –en la que esto era generalizado–, se establecían en la compañía 44 plazas nobles (“para que puedan tener algunas personas de satisfacción y más lustre...”³⁸). Se ocupaba además el capitán de distribuir las armas y el vestuario de las guardias. Asimismo se le daban para su vestuario personal 30 varas de terciopelo negro de dos pelos, entre otras telas.

El capitán también tenía jurisdicción para conocer las causas de sus soldados, llevando la apelación al rey para que la remitiera al bureo o a persona militar, según él decidiera. En el caso de que alguien, perseguido por la justicia local, se acogiera al cuerpo de guardia confiando en el poder del príncipe, el mayordomo o el capitán debían dar cuenta de ello al monarca³⁹.

En la guardia alemana el teniente tenía gran autoridad. Se le debía dar plaza y prerrogativa de capitán, con vestuario y sueldo aparte.

Por otro lado, debían ser los guardias alemanes “altos y grandes”, certificando dicha nacionalidad con un juramento ante el capellán. El capitán se dejaba claro que estaba en cuanto a sus recompensas, a la entera voluntad del rey. Además, en el caso de la guardia alemana, el capitán no tenía jurisdicción de los presos, y debía llamar a las justicias ordinarias para que juzgaran los delitos cogidos in fraganti.

Las órdenes de servicio ordinario del rey las debía dar el mayordomo, quien las dirigía hacia el capitán, quien obviamente no había de recibir órdenes de capitanes de otras guardias (“y porque son diferentes naciones porque lo que faltase en una se alla en otra”)⁴⁰, aunque se le regulaba en las ordenanzas el puesto que había que ocupar durante el cuerpo de guardia. Éste, no debía ser fijo sino por el costado de su compañía desde los mayordomos adelante, donde quisiera, encargándose además de reconocer a las personas que quisieran hablar al rey. Se especificaba también en cuanto a las funciones del capitán que éste decidía en última instancia sobre el alojamiento “sin que se entrometa ninguna otra persona en ello”⁴¹.

Por lo demás, se establecía también que la guardia no podía servir ni acompañar a otras personas que no fueran el rey y su capitán. El

capitán era también el que daba permiso para salir de la Corte, a su voluntad. En las marchas, los guardias no debían atender a los prebostes generales ni a ninguna otra justicia nada más que a su capitán.

Estas ordenanzas de la guardia tudesca ponen especial atención a las normas que habían de seguir los guardias estando de marcha fuera de la Corte. El sueldo de capitán durante el reinado de Felipe II era de 2.500 libras de pensión por año, 1.500 libras de ayuda de costa, que ascendía a un total de 800.000 maravedís (el teniente tenía un sueldo de 100 ducados anuales y 12 florines de oro por mes, por dos plazas de soldado que le contaban, y los soldados 6 florines por mes y 10 florines de vestuario anuales); así como de ración un pan de boca y un lote de vino por día y 60 hachas de cera amarilla por año, y, de camino, dos acémilas de guía de carruaje. Además, cuando el rey daba librea a los de su casa, también se la daba a la guardia, y el capitán recibía 30 varas de terciopelo negro y todo aquello necesario para vestir cuatro soldados (que eran la plazas que ocupaba)⁴².

También era especial el papel importante que se daba al teniente, quien, aparece nombrado en buen número de disposiciones, en la mayoría de ellas junto al capitán⁴³.

Los capitanes de las guardias en el reinado de Felipe II

Como hemos podido comprobar a lo largo de este rápido acercamiento al marco institucional por el que se regía el cargo de capitán en las diferentes guardias reales, éste en principio era de gran consideración en la Corte del monarca, con unas atribuciones importantes. Corresponde ahora acercarnos a quiénes desempeñaron ese cargo, su extracción social y sus actitudes ante el mismo, para definir con mayor precisión cuál era el verdadero papel que jugaban en la Corte del Rey Prudente.

Como era fácil de suponer, el cargo de capitán era ostentado por miembros de la nobleza, más bien de la alta que de la media nobleza, aunque no se puede considerar que hubiera una política constante definida al respecto por los sucesivos reyes de la casa de Austria. En realidad se propusieron capitanes de diversa condición (aunque todos ellos aristócratas) a través del tiempo. Durante el reinado de Felipe II, junto a caballeros más o menos notorios hubo personajes de primerísima fila que ocuparon el puesto, con unos comportamientos y significación un tanto sorprendentes que pasamos brevemente a analizar.

Don Gómez Suárez de Figueroa fue el primer capitán de la guardia española (de las tres guardias; por tanto de a pie, de a caballo y la guardia vieja) en el reinado de Felipe II. Un hombre muy destacado en la Corte, de ya desde los tiempos de la estancia del entonces príncipe en Inglaterra a partir de 1554. Su dignidad nobiliaria era la de V Conde de Feria (título que había sido creado en 1460 a favor de Lorenzo Suárez de Figueroa, y en el que había sucedido a su hermano mayor, Pedro Fernández de Córdoba Figueroa, el IV Conde de Feria). Es célebre su matrimonio, en 1558, con una dama inglesa (fue el único cortesano español que estableció este tipo de relaciones), lady Juana Dormer, dama de la reina María Tudor que era hija de Guillermo Dormer, señor de Tamey, Senescal de Anfil, y de su mujer María de Sidenei, señores de “claro linaje” y de la sangre real de la Corona de Inglaterra⁴⁴.

Según el *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, de Alonso LOPEZ DE HARO: la lista de sus cargos realmente es muy importante: Comendador de la encomienda de Segura, y Treze de la Orden de Santiago. Consejero de Estado y Guerra, y, como sabemos, Capitán de la guarda española de Felipe II hasta su muerte en 1571.

Pero todavía más importante que sus cargos era la afición que le tenía el propio monarca, y, por lo tanto, su posición de autoridad en la Corte. Al igual que Ruy Gómez de Silva (eran prácticamente la misma edad, tan sólo dos años mayor que el de Éboli, ya que había nacido en 1514), aunque de más alta cuna que el portugués, recibió el favor del rey desde muy pronto, y ambos personajes estuvieron encasillados en el mismo grupo nobiliario, con sincera amistad⁴⁵, la denominada facción ebolista en los primeros años de gobierno del monarca⁴⁶. De su buen hacer en la corte nos deja Cabrera de Córdoba un retrato en extremo ensalzador de su prudencia, valentía, y lealtad al monarca⁴⁷. Sería recompensado por ello disfrutando de los más altos puestos no sólo cortesanos y nobiliarios, sino también políticos, a pesar de que, al no ser primogénito, los padres de Don Gómez le orientaron a la carrera de las armas, entrando al servicio del príncipe Felipe, futuro Felipe II. En el viaje de Felipe II (ya rey de Nápoles a Inglaterra), en la comitiva Don Gómez iba ya como capitán de la guardia del príncipe (y ya era V Conde de Feria por la muerte dos años antes de su hermano mayor). Cuando abandonó Felipe II Inglaterra dejó a Don Gómez como embajador allí; y parece ser que al menos tuvo algo que ver en el proyecto –frustrado– de matrimonio entre Felipe II e Isabel de Inglaterra⁴⁸.

Más tarde Don Gómez fue nombrado embajador en Génova y miembro del Consejo de Estado y del de Guerra. Incluso Danvila y Bur-

guero llega a decir de él algo que creemos exagerado, que compartía la privanza con el Príncipe de Eboli⁴⁹. De cualquier forma está claro que era un personaje destacadísimo en la Corte, hechura (había sido promocionado directísimamente por el rey, aunque, como ya hemos dicho con un origen de alta cuna) del propio monarca, quien lo elevó todavía a más altos honores, como era la dignidad suprema de la grandeza –la tendría de primera clase– al nombrarle duque, fundamentalmente por sus servicios cortesanos y políticos–, en 1567.

Todavía seguía desempeñando entonces el cargo de capitán de las guardias españolas, y en ello ponía su máximo interés, por lo menos en cobrar sus emolumentos, a juzgar por la documentación examinada proveniente del Archivo General de Palacio. Allí se conservan varias órdenes de pago del de Feria al maestro de la cámara (quien se encargaba de pagarle sus gajes por su cargo de capitán de la guardia española) en los significativos años de la venida de la Corte a Madrid y hasta poco antes de su muerte. Desde luego, no se puede decir que no contara con este sueldo el aristócrata ni que este fuera ni mucho menos poco elevado. En enero de 1570 en un recibo en el que reconocía el pago por medio de su sargento de su salario del último tercio (la costumbre era pagar por tercios de cuatro meses) del año de 1569 nada menos que 1.948.426 maravedís; es decir, unos 5.196 ducados, lo que hacía un total anual de 15.588 ducados, una cantidad realmente impresionante, sobre todo si tenemos en cuenta que, en aquella época, Feria era, con mucho, de las casas con menos renta señorial de los duques. Superaba esta cantidad la de muchos marqueses y de la mayoría de los condes por aquellos años en lo que se refería a todas las rentas de sus respectivos estados⁵⁰. No es de extrañar que se permitiera lujos como pagar al propio médico de la casa real (el Licenciado Andrés de Aguirre) 100 ducados “por auer curado en mi casa”; lo que no impedía que fueran una constante las peticiones de adelantos de su sueldo para los más variados pagos que hizo el primero conde y después Duque de Feria como imponía su status y forma de vida en la Corte⁵¹.

Cuando murió en 1571, su cuerpo fue depositado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (una prueba más del favor que había disfrutado del monarca), donde estuvo tres años y algunos meses, siendo trasladado más tarde al Monasterio de Santa Clara de Zafra, “sepultura de sus mayores”⁵². Le sustituyó en el ducado su hijo Lorenzo (hasta 1607), que llegará a ser el famoso virrey de Sicilia.

No será Don Gómez el único personaje de primerísima línea al mando de la guardia real. Nada menos que Felipe de Montmorency, el Conde

de Horn o Hornes, el famoso conde detenido y ejecutado en Flandes por la “justicia” del Duque de Alba fue durante mucho tiempo el capitán de la guardia de archeros de corps de su majestad. El Conde de Hornes era, como es sabido de los máximos dirigentes de la nobleza borgoñona en los últimos tiempos del emperador (se distinguió particularmente en la guerra contra la Liga Esmalkalda) y primeros de Felipe II (le acompañó a Alemania, Italia, España e Inglaterra y se distinguió, al mando de la artillería, en San Quintín). Lo cual no le impidió unirse al Conde de Egmont y al Príncipe de Orange contra el gobierno del Cardenal Granvela en Flandes y, más tarde, aconsejar a Margarita de Parma para que llevara a cabo una política de concesiones. Más militante fue todavía su postura de, en contra de las órdenes que tenía, permitir el culto protestante en Tournai, para presionar más tarde para impedir la entrada de las tropas españolas en los Países Bajos. El resto, su detención junto con Egmont y la ejecución ordenada por el Duque de Alba el 3 de junio de 1568 es bien conocido. Lo que ya no lo es tanto, y es lo que nos ha revelado muy significativa y sorprendentemente la documentación consultada es su actuación como capitán de la guardia de archeros y el cobro de su salario en calidad de tal, precisamente al tiempo que llevaba a cabo aquellas actividades “subversivas”. En efecto, el estudio de la documentación de la sección histórica del Archivo General de Palacio, y en concreto de las hojas de recibo e instrucciones que ordenaba sobre su salario nos proporciona una información bastante interesante.

El Conde de Hornes era no sólo un destacado noble flamenco. Era al mismo tiempo caballero del Toisón de Oro, almirante de los estados de Flandes, del Consejo de Estado de Su Majestad, además de capitán de sus guardas de archeros⁵³. Por sus múltiples ocupaciones en los Países Bajos, Hornes había pedido licencia en repetidas ocasiones para residir allí, aunque, por su puesto, sin dejar de cobrar el sueldo de la guardia. En noviembre de 1565 firmaba un poder en Bruselas para que su secretario Alonso de Lalloo y/o Francisco Bravo pudiera cobrar en su nombre 1.300.000 maravedís que “Su Magestad me debe de resto de mi entretenimiento a razón de seis mil florines por año del tiempo que he residido en España en su servicio y he estado ausente de él por su licencia... de los gajes y pensión que llevo de Su Magestad como capitán de la guardia”⁵⁴. Como vemos, una cantidad también muy elevada, aunque menos que la del impresionante sueldo del Duque de Feria (no hay que olvidar que al fin y al cabo Feria mandaba tres guardias, mientras que Hornes sólo una). En abril de 1566 ya se le hacía efectivo el dine-

ro que se le adeudaba desde primero de enero de 1562 hasta el fin del tercio segundo de de 1564 (es decir 32 meses) montando un total de 1.107.520 maravedís. Pero es que además, a estas alturas de reinado, todavía seguía pidiendo más de la hacienda rey, ya que –creemos que de una forma un tanto osada si tenemos en cuenta sus actividades en Bruselas y los Países Bajos por aquella época– expresaba también que daba igualmente poder para “recibir y cobrar todos cualesquier u otros cualesquier maravedís que Su Majestad fuere servido de dar, librar y señalarme, sea por vía de merced, recompensa u otra cualquier razón y causa”. Es más, un poco más adelante habla también de que puedan cobrar lo “que me será debido o deviere de aquí adelante”⁵⁵. El conde además pagaba a sus servidores y acreedores a partir de este sueldo y mercedes, mandándoles a cobrar al maestro de Cámara (Diego de Rozas, a la sazón), como, por ejemplo, una orden de pago de 400 ducados para Francisco de Gama (“por el tiempo que ha residido en esta corte en sus negocios”), dinero que fue hecho efectivo en agosto de 1567. En una fecha tan avanzada como 19 de julio de 1567, el propio Hones firmaba de su puño y letra una orden (custodiada también en el A.G.P.) por la que mandaba al maestro de cámara que le pagara de su sueldo de capitán (de lo que se le debía desde 1 de septiembre de 1564) a su mayordomo Francisco de Gama por sus servicios, y por una ayuda de costa al propio Francisco de Gama⁵⁶. Pues bien, esta orden se hizo efectiva un par de meses más tarde, el 11 de septiembre de 1567 (según recibo del interesado), justo dos días después de que el Conde de Hornes fuera detenido en Bruselas por orden del Duque de Alba⁵⁷. Hasta el último momento estuvo pues reclamando su salario y mercedes del Rey de España alguien que en la sombra estaba haciendo campaña –justa o injustamente– contra él o desobedeciendo las directrices del Estado en ese momento. Es cuando menos curioso cómo con el paso de los siglos algunas costumbres no han cambiado en nuestro país. Se puede desobedecer y atentar de la forma más cruel contra el Estado (como se está poniendo de manifiesto en algunos sectores nacionalistas radicales en nuestros días), pero no se deja de cobrar de él...

Con la adscripción de estos personajes que hemos visto, Feria y Hornes, a la guardia, procedentes de la más encumbrada nobleza, estaba claro que Felipe II quería dar realce, como un puesto más de su casa real, al cargo de capitán. Esto entraba dentro de la política de exaltación de la figura real a través de los elementos poderosos de su Corte que “gravitaban” a su alrededor. Sin embargo, al igual que ocurriría en otras muchas ramas de la más alta administración del Estado, después de esta época de pri-

merísimos personajes al frente de las guardias, Felipe II empezó a confiar el puesto a personajes mucho más anónimos y menos “peligrosos”, aunque bien es cierto –no podía ser de otro modo por los condiciones sociales de la época– que procedentes de la nobleza. Fiel a su política de encumbrar a quienes le habían servido “bien y fielmente”, por encima de los más altos rangos aristocráticos, a finales del siglo XVI era capitán de las guardias españolas Don Pedro de Velasco, que incluso no era miembro de la alta nobleza⁵⁸. Por lo menos no lo hemos encontrado entre las relaciones de grandes y títulos de la época ni en la documentación aparece precedido por un título nobiliario. Así, casi con toda seguridad se trata de un caballero y comendador de una de las órdenes militares que, firmando con aquel nombre, en 1580 ya ocupaba el importante en aquel entonces puesto de corregidor en Badajoz, desde el que prestaba eficaces servicios de carácter militar a la monarquía. Ante los acontecimientos de la sucesión en el reino de Portugal asesoraba al monarca en las cuestiones de mayor transcendencia. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en la respuesta a una carta del rey, fechada el 26 de enero de aquel año en la que le pedía opinión sobre cómo se podía ocupar militarmente Elvas si el rey (de Portugal) muriera sin dejar sucesor y hubiera que utilizar la fuerza. Velasco contestaba que sería un lugar estratégico muy importante (una de las llaves de Portugal) además de ser una tierra fértil que podría abastecer al ejército. Ahora bien, según él aquella ciudad, con los arcabuces que había en Badajoz en ese momento no se podría tomar, así que habría que traer más armas así como “golpe de infantería”, postura en la que se debía intentar que acudieran la gente de los alrededores para ver si podían cooperar. Además le informaba de que un espía que tenía Velasco en el Ameirín le había dicho que el rey había mandado rodearse de mil hombres “para su guarda, y que algunos lo tenían por de inconveniente paresciéndoles que teniendo éstos las armas en mano podían alçar por Rey a quien quisiesen, que pareciendo lo mismo acá sería bien embiar allá un golpe de infantería y cauallería así para asegurar la persona del Rey como la justicia de Su Majestad”⁵⁹.

El rey le escribiría posteriormente una carta de respuesta en la que le mostraba claramente algo que tuvo que alegrar sobremanera al corregidor: la alta valoración que tenía de sus servicios. Entre otras cosas le decía que con respecto al oficio que desempeñaba “me hallo en él también seruido de uso que de ninguna manera quiero que lo dejéis por agora, porque estoy muy confiado que vra. Residencia ay ha de ser de mucho fructo para el bien desa ciudad y beneficio de mis cosas como se ha visto en todo lo que se ha ofecido...”⁶⁰.

Con respecto al tema tratado, el rey le dice que explicita con claridad cuántos arcabuces harían falta ya que “no pide más que arcabuces, quizás serán pocos en número, y que no sería de inconveniente dárselos encargándole mucho que *usase dellos con seguridad* de que los hombres que armare servirán con ellos realmente...”⁶¹. Además, el monarca ponía de manifiesto la buena labor conjunta que estaba realizando nada menos que con Don Cristóbal de Moura, como sabemos uno de los personajes claves de esta acción política y también altamente recompensado por el monarca al ocupar altísimos cargos en la administración (miembro, como es sabido de la “Junta de Noche” hasta el fin del reinado)⁶². Don Pedro de Velasco no llegaría a tanto, pero sí lo suficiente como para formar parte del Consejo de Guerra de Su Majestad⁶³ y, lo que más nos interesa a nosotros, como capitán de las guardias españolas. Hasta ese punto lo había encumbrado el monarca. A pesar de que no es profusa la documentación sobre él en este cargo en el A.G.P., sabemos que en noviembre 1593 estaba firmando una certificación a favor de uno de sus guardias, intercediendo a favor de sus buenos servicios⁶⁴.

Por aquella época era capitán de la guardia alemana o tudisca un miembro de la aristocracia alemana que no llegó a tener una participación política destacada, el Conde Jerónimo de Lodrón. Al igual que hicieran otros capitanes –sobre todo por su condición de miembros de la nobleza, que tenían a la vez que administrar un dominio señoriales⁶⁵–, había pedido licencia al rey, después de haberle servido durante seis años (particularmente en la Jornada de Portugal) para que le dejara ausentarse durante 8 meses a sus estados para resolver una cuestión de pleitos que tenía pendientes. Pasado aquel tiempo, en febrero de 1586 va a pedir una prórroga de esta licencia al rey⁶⁶. Pero éste no va a permitir una ausencia tan prolongada, respondiéndose por el bureo una escueta nota que decía: “Su Majestad le hace merced de cuatro meses de licencia, y que se le advierta que no se dará más licencia”⁶⁷. En 1591 le vemos todavía ostentando el cargo de capitán⁶⁸ y solicitando un nuevo permiso para estar en Languedoc⁶⁹. El monarca era consciente de los problemas que traían estas largas ausencias (como bien crudamente pudo comprobar en el caso de Hornes). Además, el absentismo de los capitanes de la Corte, que dará pie al protagonismo de los tenientes de la guardia al frente de esta institución, tenía unas consecuencias en muchas ocasiones, como veremos más adelante, no deseadas ni deseables.

En esta tónica del nombramiento de personajes de la nobleza en la guardia pero sin ningún peso político, Felipe de Croy, Conde de Mou-

lembais, miembro de una auténtica dinastía familiar de capitanes de esta guardia, será el capitán de la guardia de archeros de corps a finales de los ochenta. Desde Brujas, pedía encarecidamente al rey en junio de 1588, nada más serle dada la noticia por parte del Duque de Parma de que se hiciera cargo de la guardia de archeros, que le respetara su privilegio de nombramientos de guardias. Le rogaba que el teniente Carlos de Tisnacq, todopoderoso jefe en funciones de la guardia hasta entonces, no proveyera ninguna plaza de archero hasta su llegada a la Corte. Sin embargo, la posición débil de Moulembais aquí, una vez llegado, es fácilmente perceptible; entre otras cosas, por el hecho de que su trato con el rey va a ser a través del Conde de Chinchón⁷⁰ (mayordomo y del Consejo de Estado y, como es sabido, con gran poder en la Corte⁷¹), a parte del conflicto que tenía con Tisnacq, del que daremos cuenta más adelante. Ahora bien, no era tan débil como para no tener como teniente suyo de la guardia de archeros a su hermano Don Diego de Croy, que se va a significar por las peticiones constantes que eleva al rey a favor de esta guardia y sus integrantes⁷².

El Marqués de Falces, Conde de Santisteban, que tampoco pertenecía a la gran nobleza con fuerte influencia política⁷³, será el capitán de la guardia de archeros en los años finales del reinado de Felipe II⁷⁴. Más adelante, a principios del reinado de Felipe IV, Joan de Croy, Conde de Solré, caballero del Toisón y del Consejo de Estado en los Países Bajos y Borgoña, sería el capitán de este cuerpo⁷⁵. Era otro miembro de la nobleza encumbrado por el propio Felipe II, quien en 1590 había creado esa dignidad nobiliaria en la persona de Felipe de Croy⁷⁶. Nobleza, pues, una vez más, no de alta y antigua y poderosa cuna, pero afecta incuestionablemente al monarca. Todo esto influirá sin duda también, como veremos, en la gran lentitud con que se tomaba el monarca el nombramiento del cargo de Capitán y el desempeño consiguiente de sus funciones por parte del teniente.

El ejercicio del cargo

Más allá de lo que estipulaban fríamente –y en ocasiones de una forma distante– las ordenanzas, los capitanes de las guardias, en el ejercicio de su cargo, llevaron a cabo una serie de conductas ante determinados problemas o situaciones que nos proporcionan una imagen bastante real de lo que significaba ser capitán de la guardia en la Corte de su Majestad; como el hecho de tener una jurisdicción especial al per-

tenecer a su real casa en uno de sus puestos de más responsabilidad y consecuencias.

Según nos consta en la documentación, intercedieron repetidamente a favor de sus soldados en las muy diversas peticiones que llevaron a cabo al monarca. Así por ejemplo el capitán de la guardia española Don Pedro de Velasco en Noviembre de 1593 intercedía para que pagaran los sueldos atrasados de un tambor de la guardia⁷⁷. Aunque estas intercesiones y apoyos a los soldados no eran privativos del capitán, sino que los tenientes, sargentos y furrieles certificaban y avalaban peticiones de los soldados al rey⁷⁸.

Sin embargo, sus actuaciones en muchas ocasiones no se puede considerar que estuvieran ajustadas con exactitud a lo que se esperaba de ellos. Sobre todo si tenemos en cuenta las quejas encontradas y las continuas faltas a las ordenanzas que se dieron en esta época, manifestadas sobre todo en la repetición de la actividad normativa sobre los mismos puntos a lo largo de los años; y como se va a poner de manifiesto también en las ordenanzas de 1634 del Conde de Solré que ya hemos examinado⁷⁹. El problema del absentismo, que trataremos más detenidamente, era importante, e incluso podía “arrastrar” a los propios tenientes. En junio de 1591 Pompeo Calco, teniente de la guarda alemana pedía permiso para servir ¡en Languedoc! a su capitán el Conde Jerónimo Lodrón “entendiendo que era servicio de V.M. estar su persona allá y porque en ocasiones que se pueden ofrecer entiende el Conde que será de prouecho a Su Real Seruicio la persona de dho. Pompeo”⁸⁰. Además, son muchos los guardias que omiten la instancia del capitán para dirigirse directamente al rey a través del bureo, incluso para anular los castigos que les había impuesto el capitán⁸¹.

Las faltas en el servicio de los guardias, al menos en los archeros, van a ser puestas de manifiesto claramente por su capitán, el marqués de Falces en 1597. Son muchas faltas de diverso tipo las que se señalaban pero las que más se repiten son las de faltar a las guardias, abandonar las armas, y desacato a mandos como al furriel⁸², entre otras. Tan sólo un año más tarde, el mismo capitán todavía reglamentaba por escrito la correcta guarda de las armas, “hauiendo considerado la poca orden que ay en la Compañía sobre el llevar las armas”, y que son se ausentaran de las guardias⁸³. En las ordenanzas mencionadas de 1634 todavía se reglamentan cosas como éstas.

Quizás lo más gravoso de este estado de cosas es la existencia de fraudes, tan corrientes en los ejércitos de la época⁸⁴, también en este cuerpo que se supone de élite. A juzgar por la documentación se puede

decir que hubo una paulatina disminución de competencias de control por parte del capitán con respecto a los sueldos y mercedes, sin duda por los abusos que se estaban cometiendo en el pago de las soldadas. En 1584 por una cédula real se obligaba a que todas las veces que los capitanes de las guardias española y alemana, o sus tenientes, recibieran algún soldado, estarían obligados a enviar al bureo una certificación de su fecha de alta en el cuerpo, “con relación particular de su nombre y señas y de dónde es natural”, debiendo avisar asimismo cuando se muriera o despidiera alguno. También había que enviar cada tercio del año al bureo una nómina de todos los soldados y oficiales que había en aquellas guardias “para que por ella el maestro de cámara los pague en mano propia y en presencia del controlador o grefier”. De todo esto se ordenaba que se dieran traslados auténticos a los capitanes “porque sepan y entiendan la manera como me han de servir”⁸⁵.

Unos pocos años más tarde, en 1589, el monarca firmaba otra Real Cédula, esta vez dirigida a los archeros de corps y su capitán entonces, Felipe de Croy, Conde de Moulembéis, por la que se quiere que se cumpla estrictamente con la obligación que tenían de tener en buen orden sus armas y caballos. La actuación del capitán al respecto debía haber dejado mucho que desear ya que para eso, antes de las pagas que se les debía hacer por sus soldados quedaban obligados a pasar revista para comprobar que estaban todos armados y a caballo no ante el capitán, como hubiera sido lo lógico, sino ante los comisarios que nombrara el rey al respecto. En aquella ocasión concreta nombraba por comisarios a Juan de Sigoney y a Juan de Espina, controlador y grefier del bureo⁸⁶. La orden seguía teniendo dificultad para cumplirse. En 1596 el grefier Juan de Espina conminaba a quien hacía las veces de capitán de los archeros, Don Diego de Croy, para que mandara la lista con detalles de todos los caballos de los archeros, ya que se había observado que no se cumplían bien las disposiciones⁸⁷.

Uno de los problemas más importante que traían consigo las guardias eran conflictos por cuestiones de jurisdicción. Es éste un punto sobre el que ha puesto su atención la Historiografía en los últimos años, clarificando en buena medida el complejo panorama al respecto⁸⁸. Por ello, no vamos a insistir demasiado en este punto, sólo en lo que concernía explícitamente al capitán y algún ejemplo de hasta dónde llegaban estos roces jurisdiccionales, que superaban los límites de la propia Corte y entrañaban problemas con las localidades del entorno.

En esos problemas –auténticas pependencias– tenía mucho que ver el capitán, ya que gozaba –como hemos visto reflejado en las orde-

nanzas— de la jurisdicción en primera instancia, por su fuero especial, de los delitos cometidos por los soldados de su guardia, ya fuera dentro o fuera de palacio. Tantos problemas hubo que se tuvieron que publicar, desde 1599 y hasta 1650, una serie de disposiciones en las que se pretendía dejar claro, sobre todo ante los alcaldes de corte, las preeminencias que tenían los soldados de la guardias⁸⁹. Entre estas preeminencias estaban las del aposentamiento en las casas de la corte, tanto en Madrid como donde estuvieran sirviendo las guardias⁹⁰, y no sólo a los guardias sino a sus viudas durante un tiempo, como hemos visto, y a los jubilados⁹¹.

Como se ha dicho, fuera de los límites estrictos de la Corte también se produjeron problemas de competencias, como ocurrió en un significativo caso en el lugar de Getafe, perteneciente a la villa de Madrid, en 1561. Allí se habían cometido una serie de desmanes por el archero Florian Gil y su huésped en su casa de la mencionada localidad. El asunto se había llevado, como estaba legislado, ante su capitán, y el archero fue despedido en principio de la compañía. Como quiera que ¡después de 15 meses! no aparecían las informaciones y probanzas, con testigos, que se habían hecho al efecto, se repitió por orden del alcalde ordinario una vez más la declaración de los testigos, con todo detalle de los abusos cometidos por el archero. Sin embargo, sin más explicación en esta nueva información, al final el licenciado Francisco de Menchara mandó hacer nueva averiguación al declarar que le fue quitada su plaza injustamente. El resultado de todo ello fue que el teniente le restituyó de nuevo su plaza en febrero de 1563⁹².

Pero los roces jurisdiccionales y de competencias no sólo se produjeron con los vecinos y autoridades de la Corte, sino con las otras guardias palatinas. En 1561, siendo capitán de la guardia española el entonces Conde de Feria y mayordomo el Conde de Olivares se hacía una información sobre por qué había habido muchas disputas por el lugar de preferencia de los jergones de las tres guardias con respecto a la puerta de la saleta⁹³. Se pudo ver que en aquella ocasión no era la única vez que había habido problemas entre las tres guardias; problemas que habían sido resueltos por los respectivos capitanes en Augusta en 1555 (el Conde de Hornes —archeros—, el Conde de Feria —españoles— y el Conde de Zuarsembourcq —alemanes—) y, cuando se dieron otra vez, en Inglaterra en la estancia allí del monarca. Parece ser que estos conflictos no obstante fueron solucionados con cierta eficacia por los capitanes, no existiendo grandes agravios al respecto a juzgar por la ausencia de documentación sobre el tema.

Pero otro problema bastante grave que rodeaba la figura del capitán de las respectivas guardias fue la constante ausencia que se hacía de la Corte o donde estuviera su compañía por licencia del rey o incluso porque hubo largos espacios de tiempo en los que el rey no nombró capitán, por las razones ya vistas. Entonces era el teniente el jefe de la compañía, y su protagonismo fue en aumento a lo largo del reinado de Felipe II hasta el punto de que la documentación sobre estos tenientes va a ser más profusa que la de los propios capitanes, amén del protagonismo que tienen (no hay que olvidar que muchas de las competencias asignadas para el capitán se extendían también a sus tenientes, seguramente previendo las ausencias de aquellos) en las que les llevaron a ser considerados casi como auténticos capitanes de hecho.

Ese fue el caso de Carlos Tisnacq, que actuaba plenamente como capitán (y no sólo él, ya que el teniente Don Diego de Croy también actuó con grandes competencias y protagonismo en los años noventa⁹⁴), suspendiendo sueldos a los archeros⁹⁵, devolviéndoselos, ordenando gastos de vestuario⁹⁶, informando positivamente de algunos para que se hiciera merced, castigando a otros (incluso con prisión), dando pareceres sobre diversos asuntos, e incluso teniendo roces jurisdiccionales con los alcaldes de la justicia ordinaria⁹⁷ (algo, como hemos visto, muy característico del capitán), etc. Tisnacq llegó a disponer de su cargo con gran amplitud e incluso excesos de autoridad. En un significativo memorial que elevan al rey en su conjunto los archeros de corps, firmado en 1586, dicen que Tisnacq llevaba a cabo una serie de abusos y excesos en los que había sobrepasado con creces las competencias y autoridad que tenían los capitanes propietarios de la compañía. Actuando como si se tratara de una propiedad privada, según los archeros, disponía de las plazas a su antojo despidiendo a unos y metiendo a otros sin consultar al bureo y, en fin, actuando deliberadamente a favor de su propio interés⁹⁸. Los archeros rogaban en este memorial al rey “se sirua de proueer capitán para que gouierne la dha. compañía con el amor y quietud que combiene sin exceder de los que los capitanes passados hizieron...”⁹⁹.

El bureo, ante esta tesitura recomendaba que se expusiera claramente el orden que había que tener en estas cosas o se nombrara capitán. Pero todavía había que esperar bastante tiempo para lo uno y lo otro (las ordenanzas ya vistas de 1589).

Cuando en 1588 el Señor de Moulembais se iba a hacer cargo de la guardia de archeros como su capitán, según le había nombrado el rey. Como ya hemos visto, desde Brujas escribió al rey para que Tis-

nacq no proveyera ninguna plaza de archero hasta su llegada a la Corte, expresando sin ningún pudor una frase muy significativa de lo que realmente significaba para muchos ese puesto en la casa real: “attento que muchos y ricos caualleros vienen con él (con Moulembais) *sobre speranza de hauer alguna de las dichas plaças...*”¹⁰⁰. A pesar de que Tisnacq había respondido en 28 de Junio de 1588 que así lo haría porque el rey le conminaba a ello, tuvo tiempo de nombrar cuatro meses más tarde a dos guardias para sendas plazas que ya había reservado el de Moulembais “para dos gentileshombres venidos acá en su compañía”. Por si fuera poco el atrevimiento, en la queja que, lógicamente, dio el aristócrata decía que los dos archeros nombrados eran hombres mecánicos, uno hermano de un pintor y que tenía un brazo con el que no podía servir, y otro que se ganaba la vida haciendo esculturas. Como quiera que no se le hacía caso para que devolvieran esas plazas los usurpadores, escribió una y otra vez al Conde de Chinchón para que le expusiera el caso al monarca. Pero la respuesta de Chinchón en junio del año siguiente, hartado ya de tantos ruegos y una vez expresado que no se podía molestar al rey “por causa de la indisposición” que tenía, sería contundente: “...no puedo dexar de decir que me he espantado de que V. S^a repare en cosas tan menudas, y creo deue ser la causa el no tener V. S^a tan buenos consejeros como conuernía”. De su propio puño y letra escribía al final de la carta: “faltaría a la verdad y amistad con que pienso haber con V.S. si no le escriuiera tan claro”¹⁰¹. Desde luego, la autoridad del capitán cara a la monarquía estaba ya a esas alturas del reinado bastante disminuida..., y los buenos oficios de la Corte estaban para disfrutarlos...

Este no sería, ni mucho menos, el único caso de favoritismo y excesos del capitán por abuso de autoridad sobre los guardias bajo su mando. En la guardia española va a pasar algo parecido cuando, en 1596, todos los guardias en su conjunto se quejan directamente al rey por las injusticias que estaban viendo que hacía el capitán con respecto a las plazas reservadas, ya que éste confundía voluntariamente los nombres para darlas a quien mejor le pareciere, favoreciendo a los criados de su casa y a las de otros señores¹⁰².

Por último, aunque no directamente imputable a la responsabilidad de los capitanes, hay que decir que, al igual también que en muchas otras ramas de la administración y del propio ejército, la situación económica era bastante penosa ya en estos años del reinado de Felipe II. Lejos de esa imagen de esplendor y lujo que entrañaba una guardia palatina, un estudio a fondo de su documentación inter-

na nos demuestra que la exposición de sus “miserias” fue una constante a lo largo de todo el reinado. Las quejas, en las tres guardias, por el estado de necesidad y abandono –en ocasiones con muchos sueldos debidos– en la que se encontraron muchos soldados, son también abundantísimas en la documentación, aunque bien es cierto que los memoriales en los que se consignan estas necesidades para obtener alguna merced del rey o, simplemente, para que se les pagara lo que se les adeudara, contienen una retórica utilizada lógicamente para convencer y confiar en la magnanimidad del monarca, pese a que muchas situaciones son certificadas por el capitán u otros mandos. En este sentido, por poner un ejemplo significativo, la llamada que hacen los archeros al rey en 1585 es muy significativo. En un memorial firmado conjuntamente en agosto de ese año decían que estaban “en lo último de la necesidad y comen fiados por esas casas que dan de comer y padecen mucha miseria. Por amor de Dios suplican a V. Mgt. sea seruido de apiadarse de sus grandes gastos y mandarlos hacer merced de una ayuda de costa con brevedad, para que puedan asistir al seruiçio de V. Mgt...” Habían llegado incluso hasta plantearse el vender sus caballos para sustentarse¹⁰³.

Lo mismo ocurría prácticamente con la guardia española y alemana, donde también eran muy frecuentes las peticiones de subida de sueldo por la pobreza en que se encontraban los guardias, no sólo por parte de los soldados, sino también los sargentos y hasta los tenientes, que no pierden oportunidad para el intento de acrecentar sus emolumentos¹⁰⁴. Verdaderamente, esta imagen dista mucho de aquel cuerpo de élite del que nos habla la Historiografía tradicional. Ante tal estado de cosas, no nos puede extrañar que se dieran circunstancias un tanto surrealistas y que hoy nos pueden parecer hasta cómicas. En alguna ocasión, los guardias piden mercedes para recompensarles porque les habían asaltado unos delincuentes. Pero lo más significativo es la merced que pide un soldado de la guarda alemana para no estar pobre y desnudo, apoyándose en la razón de que “...de quatro años acá ha sido tan desgraciado que por tres vezes estando de noche en la guarda de V. Md. en su real palacio fue robado de lo poco que tenía...”¹⁰⁵. Que el propio Palacio Real, custodiado por la guardia, no fuera un lugar seguro, era la expresión más viva de lo desvirtuado que estaba ese noble oficio... Los capitanes –con ese afán sobre todo de “colocar” a los suyos, entre otras cosas– hay que decir que no contribuyeron demasiado a finales del siglo XVI para darle su verdadero sentido de seguridad y esplendor de la residencia del monarca más grande de la Cristiandad.

Conclusiones

Al menos en lo que se refiere a la estancia en la Corte de las guardias, éstas, como está constatando la Historiografía y como hemos podido comprobar en estas páginas, eran una continua fuente de problemas, para la población y para la propia organización de estas fuerzas.

Pese a la tradicional imagen de cuerpo de elite, la indisciplina y la falta de rigor al aplicar las bien intencionadas ordenanzas redactadas para su buen gobierno, eran moneda corriente. A esto contribuyó sin duda varios problemas derivados de las actuaciones de los capitanes. Felipe II no dejó el cargo, como a principios de su reinado a personajes cortesanos y políticos de primer fila, sino que, tal vez también por desengaños sufridos (sobre todo en la persona del Conde de Hornes) confió estas competencias a personajes de su nobleza más afecta pero poco profesionales desde el punto de vista militar. De hecho, sus continuas faltas de la Corte, la falta de provisión del cargo durante muchos momentos, y, sobre todo, la consideración del mismo –como, en general, cualquier otro cargo de la administración– como una fuente de riquezas y de recursos que había que aprovechar, fueron bastante negativos. La corrupción, el favoritismo y los fraudes, fueron así hechos corrientes en estas tropas que se suponían tenían su razón de ser en la seguridad y el esplendor de la Corte del monarca.

Estos objetivos fueron así claramente distorsionados en muchas ocasiones, dando lugar a situaciones que desvelaban la precariedad de los medios hasta en estas tropas de la monarquía (una señal más de su debilidad intrínseca). Los capitanes se fueron “acomodando” al cargo, ejerciendo su privilegiada jurisdicción sobre sus soldados con múltiples roces con las autoridades civiles, y configurando así una imagen de desventaja, más que de privilegio, de la presencia de las guardias reales en Madrid para la villa. La Corte, y sobre todo, sus sufridos habitantes, se merecían mucho más...

N O T A S

1. Un breve –casi diríamos escueto–, pero bastante clarificador, panorama de la evolución institucional de las guardias reales en la época de los Austrias y los Borbones lo tenemos en BUENO CARRERA, J.M.: *Guardias reales en España: desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Juan Carlos I*, Madrid, 1989.
2. Junto a los trabajos clásicos, que ponen su atención sobre aspectos institucionales sobre todo (SOTO, S.: *Memorias para la Historia de las tropas de la Casa Real de España*, Madrid, 1628; RODRIGUEZ VILLA, A.: *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, 1913; y SOTTO y MONTES, J. de: “Guardias palacianas y escoltas reales de la monarquía española”, en *Revista de Historia militar*, Nº37, (1974), Año XVIII) han ido apareciendo trabajos de mayor amplitud temática y metodológica, como el de VILLALBA PEREZ, E.: “soldados en la corte en el tránsito del siglo XVI al XVII”, en V.V.A.A.: *Estudios sobre ejército, política y derecho en España. Siglos XII-XX*, Madrid, 1996, que además de un profundo estudio desde el punto de vista de las implicaciones de los roces jurisdiccionales de las guardias con las justicias de la Corte, extiende su estudio a otros soldados de la monarquía estantes en la Corte; y el de RAMOS MEDINA, M.D.: “Los archeros de la Guardia de Corps de Su Majestad Católica” en la Corte de los últimos Austrias”. Una aproximación a su estudio”, en FERNANDEZ ALBALADEJO, P. (Ed.): *Monarquía, Imperio y pueblos en la España Moderna*, Alicante, 1997, que incluye un análisis sociológico sobre las expectativas depositadas al fin y al cabo en este cuerpo de la administración real. Tampoco hay que olvidar los análisis de otro tipo de guardias que se están haciendo en estos años para desentrañar las claves explicativas de la realidad de los ejércitos reales en la época moderna, como los de MARTINEZ RUIZ, E.: “Perfiles de un ejército español de reserva. Las ordenanzas de las guardas de 1613”, en MARTINEZ RUIZ, E. Y PI CORRALES M. de P. *España y Suecia en la época del Barroco (1600-1660)*, Madrid, 1998 y los de PI CORRALES sobre los guardabosques reales.
3. El presente trabajo ha sido financiado por el proyecto de investigación subvencionado por la Dirección General de Investigación de la C.A.M., dirigido por el profesor Enrique Martínez Ruiz, y del que también forma parte la profesora M. de Pazzis Pí corrales, titulado “El dispositivo militar y de seguridad de Felipe II en Madrid y su entorno”, con número de referencia: 06/0100/98 (529/224).
4. Por ser la alabarda –el arma propio de los sargentos (de hechos los guardias reales tenían la categoría no de soldados, sino de sargentos)– su arma más característica.
5. También por el arma característica que utilizaban, un lancilla o jabalina delgada.
6. [A]rchivo [G]eneral de [P]alacio. – [S]elección [H]istórica. Caja 183 (s. fol.). En esta caja se encuentra un impreso, publicado en Madrid en 1875 denominado “Reglamento Orgánico del Real Cuerpo de Guardias alabarderos. Aprobado por S.M. en Real Orden de 6 de Agosto de 1875.
7. A.G.P. – S.H. Caja 183 (s. fol.). “Reglamento Orgánico... pág. 20”.
8. A.G.P. – S.H. Caja 183 (s. fol.). “Reglamento Orgánico... pág. 20”.
9. A.G.P. – S.H. Caja 183 (s. fol.). “Reglamento Orgánico... pág. 21”.
10. Las órdenes reales de 2 de agosto de 1567 y de 13 de septiembre de 1570, por ejemplo. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
11. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
12. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
13. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
14. Para un estudio institucional de las competencias del capitán, atendiendo a la legislación de la época Vid. MARCOS DE ISABA: *Cuerpo enfermo de la milicia española*, 1594. Edición a cargo de E. MARTINEZ RUIZ (Madrid, 1991), entre otros clásicos de la tratadística militar de entonces. Una aproximación a sus formas de actuación,

muy conocida, la tenemos en CONTRERAS, A.: *Aventuras del capitán Alonso de Contreras, 1582-1633*, Madrid, 1943.

15. No sólo en los ejércitos de la Monarquía Católica, sino prácticamente en los de toda Europa. Vid. la esclarecedora obra de ANDUJAR CASTILLO, F.: *Ejército y militares en la Europa Moderna*, Madrid, 1999.
16. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
17. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
18. Se expresaba textualmente: “ha de estar el capitán con mucha atención en saber cómo viven y en la averiguación y castigo de los delitos y excesos que cometieran, porque este privilegio se ordena a servicio de S.M. no sea ni venga a ser causa de semejantes o mayores daños”. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
19. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).
20. Recientemente han sido objeto de estudio por RAMOS MEDINA, M.D.: “Los archeros de la Guardia de Corps...” *Op. Cit.*
21. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
22. De hecho, una parte importantísima de la documentación sobre los archeros en el Archivo General de Palacio pertenece a las informaciones y probanzas realizadas, normalmente ante las autoridades locales, para demostrar estas circunstancias.
23. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
24. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
25. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
26. En caso de ausentarse sólo de la Corte, sí tenía entonces el capitán por sí solo autoridad para conceder la correspondiente licencia. Cuando el capitán daba su licencia, tanto en un caso como en otro, no podía exceder ésta de veinte días, así como no podía haber más de seis archeros ausentes al mismo tiempo.
27. De esta “dedicación exclusiva” quedaban a salvo los que en ese momento eran “domésticos” (sic) de las casas de algunos de los ministros del rey “no ocupados en cosas indecentes”, que se les dispensaba sólo en esta ocasión de aquello.
28. Al igual que en la guardia española, el juramento que tomaba el capitán era algo fundamental, y está, con sus formas y contenido (en lengua francesa), en A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
29. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
30. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
31. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
32. El poco orden que había en este tipo de cuestiones se pone de manifiesto cuando el capitán también ordenaba expresamente que el archero más antiguo debía acudir siempre al real servicio con su librea y armas, “para dar buen exemplo a los que le siguen”. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
33. Bien asumido, lógicamente por el capitán, como la actitud de que no se debía consentir que ninguno de los otros guardias de palacio pudiera tener las llaves del mismo, ya que ésta función de cerrar la puerta de palacio estaba asignada a los archeros de Borgoña. “Y en esto –decía el capitán– ha de auer gran cuidado, por ser, como es, una gran preeminencia”. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
34. Esto estaba ya prohibido –se dice expresamente– desde los tiempos de Felipe II y Felipe III y por los correspondientes capitanes. Cuestión que, en la reiteración normativa, parece ser que no se cumplía demasiado. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
35. Vid. ANDUJAR CASTILLO, F.: *Ejército y militares... Op. Cit.*
36. En caso de que no hubiera viuda se aplicaban estos costes para pagar sus deudas o también para aplicarse por el alma del difunto. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
37. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
38. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).
39. La disposición es muy significativa de hasta qué punto eran respetadas las diferentes jurisdicciones y los roces que había entre ellas: “Si se acogiere al cuerpo de guar-

da o a palacio uyendo de la justia por la confianza que açe de la casa y beninidad del príncipe, le guardarán y defenderán de la justia asta que el mayordomo mayor o capitán de quenta al rey, y sólo le observarán de los ministros mientras ubiere esto, y tomada la orden observarán la que se les diere sin maltratamiento de la justicia de palabra ni obra”. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).

⁴⁰. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).

⁴¹. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).

⁴². En 1657 el sueldo del capitán se estipulaba en las ordenanzas correspondientes en 23.529 reales y 14 maravedís anuales, con la pensión que entra en ello. Y de ración tenía dos tortillas de pan y dos lotes de vino, 60 hachas de cera amarilla al año y de camino de carruaje un carro de dos mulas o dos acémilas. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).

⁴³. A.G.P. – S.H. Caja 175 (s. fol.).

⁴⁴. Parece ser que se había enamorado y aficionado de tal manera, que por esta causa no sucedió en el estado y marquesado de Priego, ya que no se inclinó hacia el matrimonio que estaba pensado para él con la Marquesa Doña Catalina su sobrina, hija del Conde Don Pedro su hermano. LOPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622, fol. 453.

⁴⁵. Que no se le escapaba al embajador Veneciano Badoaro: “Relación de Federico Badoaro...”, Cit. por GACHARD, L.P.: *Carlos V y Felipe II a través de sus contemporáneos*. Madrid. 1944, pág. 45-46.

⁴⁶. CUARTAS RIVERO, M.: “Correspondencia del Príncipe de Eboli (1554-1569)”, *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2, (1978).

⁴⁷. CABRERA DE CORDOBA, L.: *Historia de Felipe II, rey de España*, 4 vols. Edición de 1619, pág. 702.

⁴⁸. MARQUEZ DE LA PLATA, V.M. y VALERO DE BERNABE, L.: *El libro de Oro de los Duques*, Madrid, 1994, págs. 134-135.

⁴⁹. DANVILA Y BURGUERO, A.: *Don Cristóbal de Moura. Primer Marqués de Castel-Rodrigo (1538-1613)*, Madrid, 1900, pág. 94.

⁵⁰. BENNASSAR, B.: *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, 1983, págs. 197-202; ATIENZA HERNANDEZ, I.: *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna siglos XV-XIX*, Madrid, 1987, págs. 350-352.

⁵¹. A.G.P. – S.H. Caja 180 (s. fol.).

⁵². LOPEZ DE HARO, A.: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622. Fol. 453.

⁵³. Así es como se intitulaba él mismo en las cartas de poder que firmaba. A.G.P. – S.H. Caja 165 (s. fol.).

⁵⁴. A.G.P. – S.H. Caja 165 (s. fol.).

⁵⁵. A.G.P. – S.H. Caja 165 (s. fol.).

⁵⁶. A.G.P. – S.H. Caja 165 (s. fol.).

⁵⁷. Parece ser que Hornes, al igual que Egmont, una vez llegado Alba a Bruselas seguían “alegre e ingenuamente ignorantes del peligro que corrían”. MALTBY, W.S.: *El Gran Duque de Alba*, Madrid, 1985, págs. 177-178. Los dos fueron detenidos al acudir a una llamada del Duque. Sancho Dávila arrestaría a Egmont, mientras que Hornes fue detenido al cruzar el patio por Jerónimo de Salinas. Por la tarde sería arrestado el propio secretario de Hornes. Tanto Egmont como Hornes fueron ejecutados el 5 de junio de 1568. AGUADO BLEYE, P.: *Manual de Historia de España*, Madrid, 1981, T.II, pág. 629

⁵⁸. A.G.P. Registros, Nº5733, (s. fol.).

⁵⁹. B.N.M. Mss. 2062, fol.11

⁶⁰. B.N.M. Mss. 2062, fols.12-13

⁶¹. El subrayado es nuestro. B.N.M. Mss. 2062, fols.12-13

⁶². Llega a decir el monarca: “”La correspondencia que tenéis con Xpual de Mora (sic) mi embajador en Portugal es muy necesaria y muy acertado el escriuirle con men-

- sajes propios por la seguridad de las cartas...”. B.N.M. Mss. 2062, fol. 13. Vid. El clásico DANVILA Y BURGUERO, A.: *Don Cristóbal de Moura. Primer Marqués de Castel-Rodrigo (1538-1613)*, Madrid, 1900, pág. 94 y la obra de BOUZA, F.J.: *Las cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*
63. FERNANDEZ CONTI, S.: *Los consejos de Estado y Guerra de la Monarquía Hispana en tiempos de Felipe II (1548-1598)*, Madrid, 1998.
64. A.G.P. Registros, Nº5733, (s. fol.).
65. Esta doble condición de los cortesanos de ser al tiempo señores territoriales la ponemos de manifiesto en GARCIA HERNAN, D.: “El Príncipe de Eboli como señor de vasallos”, en PEREIRA IGLESIAS, J.L. y GONZALEZ BELTRAN, J.M. (Eds.): *Felipe II y su tiempo. Actas de la V Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*, Vol. I, Cádiz, 1999.
66. La petición se hacía para resolver “cierto pleito y discordia de jurisdicción por confines de lugares que tienen los condes de Lodrón con venecianos y otros príncipes, cuya causa siguieron muertes de algunos hombres...”. Decía además que era muy necesaria la asistencia y presencia de su persona, “por lo qual no puede saber cierto cuándo podrá boluer al seruiçio q. a V.M. por el cargo de capitán está obligado”. A.G.P. – S.H. Caja 174 (s. fol.).
67. La nota estaba fechada en San Lorenzo de El Escorial a 7 de abril de 1586. A.G.P. – S.H. Caja 174 (s. fol.).
68. A.G.P. – S.H. Caja 174 (s. fol.).
69. A.G.P. – S.H. Caja 173 (s. fol.).
70. A.G.P. – S.H. Caja 171 (s. fol.).
71. FERNANDEZ CONTI, S.: “La nobleza cortesana: Don Diego de Cabrera y Bobadilla, Tercer Conde de Chinchón”, en MARTINEZ MILLAN, J.: *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994.
72. A.G.P. – S.H. Caja 171 (s. fol.).
73. Parece ser que el título procedía de la nobleza navarra. Había sido concedido en 24 de abril de 1513 a Don Alonso Carrillo de Peralta, III Conde de Santiesteban de Lerín, Señor de la villa de Falces. ATIENZA, Julio de: *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, 1959.
74. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).
75. A.G.P. – S.H. Caja 173 (s. fol.).
76. GONZALEZ-DORIA, F.: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*, Madrid, 1987.
77. A.G.P. Registros, Nº5733, (s. fol.).
78. Así hace, entre los muchos ejemplos, el sargento de la guardia tudesca Ludwig Welinger. A.G.P. – S.H. Caja 173 (s. fol.).
79. A.G.P. – S.H. Caja 173 (s. fol.).
80. El Conde ya lo había detenido anteriormente ocho meses allá. El Conde de Fuen-salida, desde el bureo, firmará la nueva licencia que se le va a dar de cuatro meses. A.G.P. – S.H. Caja 173 (s. fol.).
81. Incluso hay algún osado, como el archero Miguel Hezian en 1595, que, después de denegarle el bureo la anulación de la pena pecuniaria impuesta por el capitán, todavía elevaba otra vez una nueva súplica al rey –eso sí, “humilísimamente”– para que anulara dicha multa. La contestación del bureo fue un escueto “que no ha lugar”. A.G.P. – S.H. Caja 164 (s. fol.).
82. Los términos en los que se expresa el capitán son bien significativos: “Por quanto estoy informado que algunos se atienen a tratarle mal de palabras sin tenerle el respeto que son obligados como oficial de la comp^a. A Pedro de Visenachen, furriel, por ser de mala consequençia y ser la persona quien por mí gouierna la compañía, y por tanto estimo el desacato como hecho a mi persona. Por esta vez lo he querido dissimular por çiertas caussas. Por esto encargo y mando muy expressam.te a todos

de la dicha compañía en particular y general que nadie se atreua de tomar querella o palabras con el dho. furriel, a quien tengo yo encargado tener cuidado sobre el gouierno de la dicha Compañía por ning.a ocasión que sea; antes tenerle todo el respeto como combiene, so pena por la prim^a. vez de perder un terçio de gajes y tres meses de cárcel, a la segunda vez al doble y a la terçera a mi albedrío”. A.G.P. -S.H. Caja 168 (s. fol.).

⁸³. A.G.P.-S.H. Caja 168 (s. fol.).

⁸⁴. Vid. Las obras clásicas de QUATREFAGES, R.: *Los tercios*, Madrid, 1983 y PARKER, G.: *El ejército de Flandes y el Camino Español (1567-1659)*, Madrid, 1986.

⁸⁵. La Real Cédula estaba fechada en El Pardo a 4 de noviembre de 1584. A.G.P. – S.H. Caja 171 (s. fol.).

⁸⁶. Y si “les faltare alguna de las dichas armas y no tuuieren caballos del tamaño y bondad que se les manda, no admitan a la dha. paga de sus gajes...” subrayaba el monarca. Esta Real Cédula estaba dada esta vez en San Lorenzo de El Escorial a 2 de Abril de 1589. A.G.P. – S.H. Caja 171 (s. fol.).

⁸⁷. A.G.P. – S.H. Caja 171 (s. fol.).

⁸⁸. Vid. Las obras de VILLALBA PÉREZ, E.: *La Administración de la justicia penal en Castilla y en la Corte a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Actas, 1993; y, particularmente, “soldados en la corte en el tránsito del siglo XVI al XVII”, en V.V.A.A.: *Estudios sobre ejército, política y derecho en España. Siglos XII-XX*, Madrid, 1996.

⁸⁹. Se encuentran en un impreso, con gran detalle y amplitud, en A.G.P. Buen Retiro, Caja 11.748, Exp. 17.

⁹⁰. Como ocurrió, por ejemplo, en Lisboa en 1581, donde el capitán de la guardia de los archeros, a la sazón “Monsieur de Tisnaq”, estaba aposentado en unas casas de los herederos de Jorge Lovato, en la Rua de las Pareras. A.G.P. – S.H. Caja 168 (s. fol.).

⁹¹. En una relación de los criados jubilados a los cuales se les daba posada a la altura de 1594 se encuentran los siguientes nombres: Francisco Hernández, sargento de la guardia y los siguientes soldados de la guardia vieja: Martín Vergara, Hernán García, Juan de las Cuevas, Alonso González, Esteban González, Sebastián Muñoz, Juan de Figueroa, Diego Hernández, Juan González de Ayala, y Andrés Gómez. A.H.N. Nobleza-Toledo, Osuna, Leg. 1608 –82-85 (s. fol.).

⁹². A.G.P. – S.H. Caja 164 (s. fol.).

⁹³. La habitación inmediatamente anterior a la antecámara del rey o de las personas reales, donde hacían permanentemente la guardia los soldados.

⁹⁴. A.G.P. – S.H. Cajas 164 y 165 (s. fol.). Su nombre aparece por infinidad de documentos de estas cajas mandando aquí y allá sobre diversos asuntos e intercediendo ante el rey.

⁹⁵. A.G.P. – S.H. Caja 165 (s. fol.). Rayó sus gajes, se decía en la época. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

⁹⁶. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

⁹⁷. A propósito de una pendencia en Valencia en Abril de 1586 dirá textualmente”...me parece inconveniente que los alcaldes me quieran estoruar...” A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

⁹⁸. Por lo visto, esto ya había ocurrido durante sus estancia en Portugal, y el Duque de Alba le había ordenado que tuviera “en paz y quietud” la compañía, cosa que hizo pero sólo durante un tiempo, mientras vivió Don Fernando Alvarez de Toledo, para luego vengarse de las quejas que de él habían dado actuando de nuevo con “moles-tias y vexaciones”. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

⁹⁹. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

¹⁰⁰. El subrayado es nuestro. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

¹⁰¹. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

¹⁰². A.G.P. – S.H. Caja 176(s. fol.).

¹⁰³. A.G.P. – S.H. Caja 171(s. fol.).

¹⁰⁴. A.G.P. – S.H. Caja 174(s. fol.). Incluso pretendían hasta que se les diera no sólo librea, sino luto como se habían dado a otros y como lo pedía la guardia española de a caballo en 1598. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).

¹⁰⁵. Por si fuera poco atrevimiento, el sargento apoyaba la petición diciendo “es verdad que al sobre dicho han acontecido las desgracias arriba contenidas, y a esta causa está con mucha necesidad y pobreza”. A.G.P. – S.H. Caja 176 (s. fol.).

1700: ARQUITECTURA DE “TRANSICIÓN”

EN LA CORTE ESPAÑOLA

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ANTES DE definir el objetivo en el que tengo intención de concentrarme, quiero reconciliar dos propósitos divergentes, que he buscado por separado y que han sido consustanciales a un largo camino de investigación. Alegaré en primer lugar que tal reconciliación no es mas que el resultado de una constante búsqueda intencionada, pero no cabe duda que también arriesgada, ya que me ha conducido penosamente, a desmentir argumentos que en cuestiones de arquitectura de la Corte planteé hace ya muchos años en sentido contrario a los que actualmente podemos ofrecer. Hoy, tras una nueva experiencia enriquecedora archivística puedo evocar y apreciar desde otros límites y desde otras pretensiones más científicas, la arquitectura que se lleva a cabo en el reinado de Carlos II, una etapa sin duda lastimada no solo por el quebranto político, económico e ideológico sino por quehaceres artísticos tan dispares como el surgimiento de un proceso arquitectónico “sin proyecto”, y el desarrollo del “ornamento”, que sin dejar de ser experimental se mantiene sin rumbo, y desarrollado a través de un camino de interpretación y de aplicación disperso¹. Ambas cuestiones tan distintas pero tan vitales de aquella etapa, sin embargo se implican y se interceptan en una nueva manera de apreciación de aquel proceso como vivencia consustancial al mismo, y por ello no queda más remedio que implicarlas desde nuestra perspectiva, analizándolas si es posible desde una visión integradora. Entre 1665 y 1700, ¿cuál fue la actividad artísticamente innovadora? Si dejamos al margen la producción de la brillante escuela post-velazqueña, ¿Lo fue el desarrollo constructivo tan

solo mecánico y artesanal que tiene como fruto el Monasterio de las Comendadoras de Santiago, el Convento de las Mercedarias descalzas, el de las Trinitarias o Sacramento, o el Hospital de Monserrat? O fue más bien la invención ornamental que pudo surgir como disimulo o enmascaramiento de una arquitectura sin diseño?

En este breve análisis nos vamos a referir al proceso arquitectónico del reinado de Carlos II, pero también hemos planteado el acercarnos a lo que sucede en 1700 con la llegada al trono español de la dinastía borbónica integrando algunos puntos de vista que nos harán avanzar hasta el primer tercio del siglo XVIII, ya que en tan corto tiempo suceden hechos arquitectónicos merecedores de ser vistos y contemplados en su valor intrínseco².

Nos encontramos por ello en una “época de transición “marcada por una compleja perspectiva en la que se impone la conjugación de pasado, presente y futuro. Es una época en la que sin duda se establece un encuentro de obras maestras que confieren a la vista un placer profundo y duradero, pero también aparecen otras búsquedas por la implicación de determinadas herencias que sirven a fines distintos, que se presentan contradictorias y que en ocasiones no son mas que un compromiso entre espectáculo y provecho social y espiritual. Nos encontramos en una encrucijada difícil de definir, pero con seguridad, en esa era de transición regida por dos dinastías, diferenciadas en sus propósitos ideológicos, hay sin embargo varias lecciones que aprender.

Era de esperar que la arquitectura que sucede al reinado de Felipe IV se mantuviera al lado del perdedor, pues sin duda estuvo amasada en la sencilla razón de demostrar lo que puede ser la contundencia de la historia, o el peso de una historia en “crisis”. La arquitectura a pesar de todo quiso demostrar, persuasivamente y con clara elocuencia lo que representaba la “catolicidad del gusto”, por ello cuantitativamente fue representativa, especialmente porque el espacio eclesiástico será sobre todo contenedor de deliciosas pinturas y esculturas, exhibidas con precisión y riqueza para obligar al fiel a contemplarlas, y de este modo promover su fe.

En la arquitectura que se lleva a cabo en aquel reinado se sobrepone la consigna “contrarreformista”, descuidándose ostensiblemente otro tipo de problemática de carácter puramente cívico.

Es un proceso edilicio con claro vacío teórico, en el cual la construcción queda en manos de maestros de obras, de carpinteros, canteros y alarifes sin ningún tipo de pretensión intelectualista. La actividad explorativa, experimental es prácticamente nula porque el constructor

careció de formación académica y funcionó tan solo como técnico diestro en el oficio aprendido en numerosos casos de sus mayores. El maestro de obras no tuvo contacto con el exterior en términos generales, no frecuentó escuelas para su formación porque ni siquiera oficialmente se propician, fue analfabeto en ocasiones y tampoco hubo un mecenazgo que le exigiera un grado de valor experimental a su obra. Algunos de los artífices fueron nombrados maestros principales de las obras Reales y esta distinción les sirvió para el acceso a la terminación de determinadas construcciones reales comenzadas en la etapa precedente, como es el caso de José del Olmo o Gaspar de la Peña y su participación en las obras de conclusión del Buen Retiro³. En cualquiera de estas circunstancias el nombramiento real no se circunscribe a los que desempeñaron el oficio de constructores en aquella etapa, porque se dio suma importancia al cargo real, por los beneficios lucrativos que comportaba, motivo por el que recaen también dichos nombramientos de obras en pintores, en algún caso como fue el de Herrera el Mozo, tal vez merecido por su propia formación e inquietudes intelectuales⁴. Pero es evidente que escasamente se puede admitir que el rango de Maestro principal de las obras Reales estuviese potenciado por la relevancia “creativa” de los que lo ostentaron.

Ante estas circunstancias no vislumbramos en el amplio periodo un planteamiento arquitectónico renovador, innovador y superador de la etapa inmediata precedente. Se vive más bien un proceso de recalificación de lo ya consagrado, que se percibe claramente en el uso excesivo de simplificaciones subyacentes pesando mucho más la herencia de un inmediato pasado que en el impulso de abrir una ventana hacia un nuevo futuro. En términos generales la actividad explorativa es muy escasa.

En el curso de nuestra investigación nos sentimos muchas veces atraídos por los nombres de aquellos maestros que eran por derecho propio constructores de los edificios de interés. Trazamos sus biografías detalladamente y nos sirvió este hecho tan solo para comprobar que algunos de los edificios de mayor relieve habían sido desviados en su autoría a determinados pintores que únicamente habían participado en su decoración y basándonos en los datos documentales, devolvimos al albañil, al cantero o maestro de obras el mérito técnico que le correspondía ante la obra que le había sido adjudicada⁵. Pero también averiguamos que no es el número de maestros lo que debería ocupar nuestra atención, porque no es tan importante que conozcamos los nombres, la trayectoria humana y artística de los artífices que trabajaron en

Madrid en aquella etapa. Lo que necesitábamos era entender si los edificios, civiles o religiosos se hicieron bajo un sentimiento de lo que era “obrar bajo una forma común” o si por el contrario si los artífices se hicieron sensibles a esa fina calibración, a ese insólito planteamiento creativo que exige el disfrute de los monumentos diferenciados y cualitativamente planteados.

Cuánto me agradecería reforzar mi defensa del programa edilicio que tuvo lugar bajo el reinado del último de los Austrias. Pero el problema está en que la época no nos ha mostrado una colección diferenciada de monumentos en cuanto a su diseño o su complejidad espacial. Nos encontramos en la Corte con numerosos edificios pero observamos que son las “similaridades” las que destacan, sin llegar el artífice a otro alcance que a los simples planteamientos de rutina.

No existen valores renovadores adecuados que conduzcan el ojo explorador a puntos originales o meritorios. Hasta podríamos afirmar que no existe un edificio “soleado” en el horizonte de la capital. No encontramos ningún tipo de esfuerzo intelectual, ninguna competencia que nos conduzca hacia una nueva perspectiva, nada que nos acerque al juego creativo espectacular que tanto agrada a la vanidad del arquitecto. Y no me refiero a la arquitectura como un juego, sino a las imágenes y a los ritmos, a los “temas edilicios”, que sabemos que utiliza con sello propio el “verdadero” arquitecto para mostrar su talento o su originalidad y genialidad.

En el análisis de estas circunstancias, las líneas de demarcación deben ser rigurosamente respetadas porque aunque tengo muy poca fe en el criticismo evaluativo del arte, considero muy probable que entre 1665 y 1700 el dogmatismo y el tardo-manierismo de Francisco de Mora y de Juan Gómez de Mora, o el propio subjetivismo de estos autores, muestren muy claro el camino que han de seguir los canteros o albañiles de Carlos II hasta superar la frontera del siglo. Por muy distintas que fuesen las propuestas arquitectónicas de las que se responsabiliza el maestro constructor, no vaciló en salir adelante en su trabajo enfrentándose a la “tradicción” inmediata anterior, copiando o en alguna ocasión mal recalificando, por lo que dicha tradición no se extingue sino que se convierte en motor, en test del conocimiento de aquel extenso grupo de maestros de obras. Sin duda, la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII continuó siendo piedra de toque con sus aportaciones mas o menos afortunadas y su casi libre asimilación de la era clásica.

En la programación arquitectónica del último tercio del siglo XVII, la vuelta al pasado es evidente y en gran parte puede ser justificada por-

que muchos de los artífices activos en el reinado de Carlos II, tuvieron la oportunidad de iniciar su formación junto a arquitectos de reconocido talento de la era anterior, como es el caso de Fray Lorenzo de San Nicolás, el Hermano Bautista, Lázaro Goiti o Herrera Barnuevo.

Pero mirar o copiar la tradición era sin duda peligroso. Como apunto Gombrich “aquellos que están habituados a la tradición interpretan esta exactamente como lo que es una nube de rumores sobre una miscelánea de cosas”⁶. La etapa arquitectónica que Mora y su sobrino Juan pusieron en marcha era el lenguaje todavía vivo, en circulación. Por ello aquellos maestros escasamente dotados se sustentan en la reserva de conocimientos del reinado anterior, pero teniendo en cuenta que aquel pasado, al llegar a sus manos, sus componentes, iban a ser utilizados sin rigor, con capricho y e incluso con rudeza. Hay que presuponer también por todo ello, que con ese claro refugio en la arquitectura precedente, hubo un claro “compartir” un lenguaje, pero advirtiendo que no se sobrevivió en él con la misma vitalidad que caracterizó sus contenidos proyectuales sino mas bien desde lo que puede ser un ejercicio de metáfora.

El proceso arquitectónico de Carlos II esta erizado de referencias a Juan Gómez de Mora, a la propuesta jesuítica de Pedro Sánchez o a la combinatoria de la inicial arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás. Aquellos componentes quedaron enraizados en Manuel y José del Olmo, en Felipe Sánchez, en Bartolomé Hurtado, en Melchor de Buearas, en Marcos López, en José de Arroyo, en Gaspar de la Peña, en Juan de Torija o José de Villarreal. Todos ellos no más que “maestros de obras”, que desarrollan su labor “a pié de obra”, que se esforzaron en su tarea técnica, que aprendieron, que imitaron, pero dudo que asimilaron la cultura arquitectónica que les precedió.

Para el constructor de aquella etapa no preocupa el invento de una gama renovadora de tipos y modelos. La herencia recibida se traduce en una cadena de asociaciones, en muchos de los casos interpretadas con descuido, con dificultad, sin precisión, pero vieron alentada su labor por la ilusión reconfortante de haberse acercado en su interpretación, no sin licencias, a las nobles virtudes del lenguaje post-clásico.

En aquel contexto, José y Manuel del Olmo fueron los maestros más relevantes tal vez por el apoyo que les prestó el Duque del Infantado, el Rey, que nombró a José Maestro principal, y el Ayuntamiento, que convirtió a Manuel en Fontanero mayor. La carga devota de sus realizaciones, el Monasterio de las Comendadoras de Santiago y el Convento de Mercedarias descalzas se levantan en clara dependencia, el prime-

ro de ellos de los ensayos de centralidad realizados por Pedro Sánchez y por Juan Gómez de Mora⁷, y las llamadas Góngoras, (fruto de la ampliación de un espacio-garaje del marqués de Tavares) sigue el camino que Mora interpretó en la Iglesia de la Encarnación en la primera década del siglo XVII, siguiendo su primer planteamiento de la iglesia de San José de Ávila. Pero en su interpretación no se evita el pecado de caer en la superficialidad, porque Manuel del Olmo en este caso, erige por la voz común y resuelve torpemente el espacio en cuanto a proporciones y correspondencias. Pero no mucho se podía exigir en una obra como las Góngoras, con graves dificultades en el proceso de ejecución pues fue interrumpida en varias y prolongadas situaciones, como también lo fueron a la par otras edificaciones por no poder costear sus cargas económicas.

Otros colegas como Bartolomé Hurtado García, con la misma actitud anti-snob, supo disfrutar como aparejador real de los privilegios reales que pudo obtener, supo siempre donde estar y donde prefería llegar⁸. En el Convento de El Sacramento junto a la calle Mayor, que no se logra concluir hasta 1745, pone en marcha sus conocimientos del pasado, fundamentándose en aquel diseño que había defendido José de Villarreal cuando traza el Convento de las Capuchinas de la Plaza de España, templo que tampoco se desvía ni se aleja de la cualificación dada por Alonso Carbonel en la iglesia de las monjas Capuchinas de Loeches en el año 1635⁹.

El pasado arquitectónico bombardea igualmente la obra de José de Arroyo y Felipe Sánchez en el templo de la Enfermería de la Venerable Orden Tercera, y de la misma manera se mantuvo también en el simple y austero camino del templo de las monjas de Don Juan de Alarcón o de Nuestra Señora de las Maravillas, obras del primer tercio del siglo. Igual sucedió a Marcos López que en el templo de las Trinitarias adopta el mismo punto de vista que no es otro que el frío impacto producido en el recinto eclesiástico de santa Isabel o Nuestra Señora de Loreto, ambas obras trazadas por Juan Gómez de Mora hacia 1641¹⁰.

Muy lejos de mí está el cuestionar la especulación vertida en las Capillas de devoción, especialmente las dedicadas a Cristo y a la devoción mariana, pero sí debo advertir que algunas de las más relevantes, levantadas en las décadas finales del siglo XVII, como la que interpreta Juan Ruiz en el recinto del Cristo de San Ginés, estampillada para uso de futuros imitadores, o la llamada del Cristo de la V.O.T. también quedaron atrapadas en la máquina de espacios concatenados puestos ya en marcha por Francisco de Mora en la célebre capilla de la Virgen de

Atocha, o por José de Villarreal y Juan de Lobera en la Capilla del Patrón de Madrid¹¹.

Confieso mi perplejidad al señalar que las cualidades que señalé como originales y válidas bajo el punto de vista constructivo en 1975, fueron más bien un fruto de mi ferviente amor por lo madrileño. Sin embargo, señalar esta realidad no significa rectificar en modo alguno el valor metodológico de aquellos trabajos sin los cuales no se podría enjuiciar aquella etapa. Pero me he sentido muy obligada a señalar desde una mucho más madura experiencia la clara distinción que se establece en términos creativos entre la arquitectura de los dos primeros tercios del siglo XVII en lo madrileño y lo que sucede en las cuatro últimas décadas del siglo.

Dos hechos quiero resaltar. En primer lugar, destacando la inoperancia experimental de la arquitectura que se levanta en la capital después de la muerte de Felipe IV, el hecho de retomar y aplicar la “tradicción” en la etapa siguiente, pues permitió que la aportación impulsada por este Rey en algunos de sus valores más selectivos, mantuviera una existencia más prolongada. Pero en segundo lugar también hemos de advertir que no se vive una fase de revitación de esa “tradicción” y mucho menos de innovación, o de superación, sino que se mantiene encapsulada aquella arquitectura anterior, procediéndose incluso en numerosas ocasiones a empobrecer sus planteamientos y procedimientos ejecutivos de manera lamentable.

Pero el reinado de Carlos II, por otro camino y de modo espontáneo, a nuestro entender aporta una “ración” de creatividad que afecta sin duda al hecho arquitectónico. Alentado por poetas, por cronistas, por artistas de diferentes campos de interpretación, se busca el modo de sobrevivir al declive arquitectónico exaltando la fantasía decorativa. Florece el “ornamento”, se diversifican sus motivos siempre inspirados en la Naturaleza. Los repertorios ornamentales difunden dulzura y luz cuando se aplican a las planas superficies murales interrumpiendo la fría textura lineal. El ornamento establece sin duda un cambio sutil en los edificios tanto en el interior como en el exterior. Los repertorios naturalistas son ostentosos y llaman la atención en los anillos de las cúpulas, en los entablamentos, sobrepuestos a fustes y capiteles, en portadas y retablos. El juego ornamental enmascara la serena y quieta arquitectura haciéndola más satisfactoria, más llamativa por la turgencia y policromía de su elaboración. Talleres de yeseros aparecen constantemente colaborando con los constructores. Los motivos allí donde entraban en juego concentran la atención del espectador.

Para el desarrollo ornamental fue sin duda trascendente la llegada de Alonso Cano a la Corte en 1638. Dibujante excepcional, inició un estudio sistemático de los temas decorativos abriéndolo al realismo y a la exuberancia del barroco. Su amplio discipulado divulgó así mismo sus repertorios. Pero a Cano le complacía llamar la atención sobre el recurso decorativo y se manifestó ampliamente cuando lo describe gráficamente en la entrada triunfal en Madrid de la reina Mariana de Austria en 1649¹². Sin las condiciones culturales de aquella época tan sometida a la propaganda profano-religiosa quizá el factor decorativo no hubiese alcanzado tanta fortuna.

También tuvo el ornamento un defensor en el pintor Fray Juan Rizzi quien estimuló sus valores iconográficos¹³. Así mismo se marcaba un tanto a su favor por los eruditos interesados en textos literarios o en glosas explicativas que efusivamente adornadas conducían a la munificencia y suntuosidad vertida en entradas triunfales, bautizos, o cualquier tipo de celebraciones. La vida madrileña tan implicada en el ritual cortesano, persuadida por la visión optimista de la fiesta, tuvo en el ornamento un recurso con el que enriquecer calles, plazas y edificios disimulando su apariencia pobre y austera.

En 1700, a la llegada al trono español de Felipe V, el pasado arquitectónico de la Corte se interpreta como decadente visto desde el hechizo de alcanzar una España europeísta. El Rey, entre escenarios de batalla, adopta una actitud crítica ante la herencia de la Casa de Austria. También se produce una mirada retrospectiva por quien se erigía en rival político de Felipe V, el Archiduque de Austria quien impulsó la obra de Conrad Rudolf como decisivo intérprete del experimentalismo barroco europeo y que a través de él dejaba su primera huella en España. Ambos iniciaban una fase arquitectónica con espíritu ascendente con los ojos puestos en Alemania, Francia e Italia¹⁴.

Se demuestra una habilidad por parte de Felipe V al imponer que las nuevas alternativas sean dirigidas por maestros españoles. José del Olmo, Teodoro Ardemans, José Benito Churriguera se mantienen como Maestros Mayores del Monarca o Maestros principales del Ayuntamiento de Madrid con todas sus prerrogativas. Permite que un Churriguera tuviese la oportunidad de despertar a otras inquietudes edificatorias. Don Juan de Goyeneche, Tesorero Real le encarga la creación de una ciudad industrial, Nuevo Baztán, cuya planta y sus componentes se convierten en el índice de un espíritu cambiante. José Benito Churriguera ha tenido en Nuevo Baztán la oportunidad de extraer de su personalidad la cualidad de un gran arquitecto¹⁵. Pero Nuevo Baztán en los

comienzos del siglo XVIII es proyectado desde una clara polaridad. Su trazado racional es un claro factor de superación del pasado arquitectónico hispánico pero las elocuentes notas ornamentales se amoldan en parte a mantener y superar la herencia ornamental. Pero Churriguera ha tenido la oportunidad de abrir los ojos a una arquitectura foránea. Así lo demuestra también en el trazado de la residencia palacial en Madrid de Don Juan de Goyeneche.

Teodoro Ardemans, Arquitecto principal de Felipe V desde 1702 nos ofrece una imagen compleja. Fue el arquitecto burócrata por excelencia, pero sabio, culto en sus determinaciones ganó la confianza del Rey hasta su muerte en 1726. Le fue confiada la residencia en el campo de Felipe V, la Granja de San Ildefonso, donde demuestra un respeto por las formas de la tradición española que funde a su progresivo espíritu. Al igual que J.B. Churriguera, Ardemans pone también extrema sensibilidad en el desarrollo del ornamento presente sobre todo en un rico despliegue retablistico¹⁶.

En el renovado panorama arquitectónico impulsado por Felipe V, pronto aparece también Pedro de Ribera, nombrado Maestro Mayor del Ayuntamiento y Fontanero mayor de sus fuentes. Su catálogo arquitectónico supera al de los demás. En muy escasas ocasiones mira hacia atrás. Ribera se nutre en su creatividad en su inmensa Biblioteca que convierte en foco de discusión y de discernimiento ante el trazado de obras capitales como el Cuartel Real de Guardias Walonas, el Hospicio de San Fernando, la ermita y parque de la Virgen del Puerto, el Puente de Toledo, el templo de San Antón, túmulos etc. El progresivismo riberano ha sido una cuestión rigurosamente analizada¹⁷. Su obra tiene prestigio, sólida relevancia porque se asienta en una firme reflexión intelectual. Examinada también desde su armazón metodológico se puede afirmar que Pedro de Ribera transformó la pauta de la arquitectura española elevándola al rango europeo. Una brillante muestra ha quedado viva en sus dibujos, muy especialmente en los que todavía vivos y bien conservado nos muestran su concepto del nuevo Palacio Real de Madrid¹⁸.

Ante este nuevo panorama Felipe V impuso a la arquitectura un cierto principio ordenador desde el cual pivotar el nuevo orden arquitectónico del reino. Para mostrarnos con detalle sus intenciones abrió con presteza las puertas a la arquitectura franco-italiana. Hacia 1709 inicia su idea de transformación de los palacios y jardines de El Buen Retiro confiando los planos a Robert de Cotte, principal arquitecto de Luis XIV, que vivía su momento de mayor altura. De Cotte envía a Madrid

para la lectura y comprensión de su proyecto a su principal ayudante, René Carlier, que mantendrá el eco francés en la Corte en el primer tercio del siglo XVIII¹⁹. El proyecto del Buen Retiro no prosperó a pesar de los bellos diseños de De Cotte hoy bien conservados, pero abrieron el cauce para otras realizaciones de gran interés y de influencia francesa como la Villa del Conde de Arcos, las transformaciones de El Pardo en torres, balcones y patio principal, o el Monasterio de las Salesas Reales y las obras palaciales de Piedra Hita y Casa del Real Correo.

Pero la política arquitectónica de Felipe V giraba dentro de la gran rueda de sucesivas visiones europeístas que se canalizarían en una determinante etapa constructiva de la Granja de San Ildefonso donde junto a Esteban Marchand, René Carlier y un amplio grupo de escultores franceses, llegaban Subisati y Procaccini, mientras que el maestro piacentino Santiago Bonavia transformaba el Buen Retiro y Juvarra emprendía la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid. Muchos eran los alicientes para conjugar en la Corte española el hechizo del barroco tardío internacional.

Llegamos a la conclusión de que Felipe V estableció en esa compleja transición del siglo XVII al XVIII los términos de una nueva arquitectura española, la que correspondía al arte barroco vigente en Europa.

El enfoque objetivo del Rey Felipe V llevado a su política arquitectónica no fue el de una ruptura radical con el pasado sino de dar impulso al maestro español para modernizar la esencia de sus propias ideas. Dejó atrás la proyectiva de la Casa de Austria pero concibió la evolución sin reproches esforzándose en construir sobre una nueva teoría y examinando con rigor el viejo armazón administrativo arquitectónico, alrededor del cual y por presión de las propias circunstancias se había construido en el pasado. Por ello desestima la Junta de Obras y Bosques que estuvo ya entonces a punto de ser suprimida y acepta la crítica despiadada de la figura del Superintendente envuelta siempre en una gestión llena de abuso²⁰. Toma cuantos elementos pudo de la cultura urbano-arquitectónica internacional y se pregunta como hacerlas expresión del propio espíritu hispánico, pero no permitió que lo extranjero fuese aceptado en todas sus ramificaciones. El Rey opera no sin cierta sutileza psicológica al intentar “rescatar” e impulsar al dormido arquitecto español que le merece su confianza. Ve la arquitectura española bajo el prisma de una visión occidentalista en la que no se podían obviar las inevitables etapas. Ante tales criterios la arquitectura del pasado español se encontraba en un polo opuesto de la escala pues estaba alejada de los signos de su tiempo, pero a pesar de ello y tal vez por

ello quiso mantener aspectos de aquel tiempo dando la mano a sus propios artífices. Por ello, bregando en este intento no pudo evitar el mantenimiento de hábitos mentales aplicados a la práctica arquitectónica como es el caso de Teodoro Ardemans en su trabajo para la reedificación de la madrileña Iglesia de San Justo y Pastor en el que se manifiesta como un vulgar sucesor de la morfología del siglo XVII²¹(21). Pero por fortuna son muy escasos los ejemplos que basan la interpretación en la “detección” queriendo mantener la semejanza.

Felipe V, respecto a la arquitectura del pasado nunca se manifestó con extremismos críticos pero tuvo muy claro desde su acceso al trono de España que ambas corrientes, del pasado y el presente, pudieran respetarse aunque no entenderse. Nunca bloqueó la herencia arquitectónica recibida pero impulsó firmemente el talento de algunos artífices locales, aunque se garantiza esta actitud porque sabe que se trata de un núcleo de seguidores fieles al Rey. Y también nos parece que el ascenso de este grupo de maestros es fruto de una fe en abrir por primera vez el sendero a un arte barroco español que hasta entonces en materia de arquitectura era inexistente. Tales maestros tenían talento y mostraron su necesidad de aprender, no tanto de una tradición que ya corre el peligro de ser olvidada sino de insertarse en las filas de privilegio que les había de introducir en una cultura arquitectónica de signo europeísta. No era necesaria su adhesión a las convenciones lingüísticas de etapas anteriores.

Pero también hay que apuntar que tampoco aceptaron una radical escapatoria sino que más bien ese pasado inmediato les sirvió para plantear sus propios interrogatorios. De hecho fueron Ardemans, Ribera, Churriguera y otros, continuadores de ciertas líneas ya consagradas como es el caso de la retablística. Pero sin duda, manteniendo el respeto, las obras de estos nuevos maestros estuvieron provistas de otro andamiaje, poniéndose a prueba y ofreciendo una nueva exploración del sistema retablístico. Ninguno de ellos trabajó copiando o sobre clichés heredados sino que todos ellos, con saludable perspicacia aportaron una lectura nueva y cuidadosa que se convirtió en un reto muy particular para el barroco que entonces despertaba. El amplio éxito de estos arquitectos estuvo en que su actitud escapista de un pasado fue compensada con una clara asimilación de una cultura de puertas abiertas al barroco foráneo. Con ello el barroco español comenzaba a tener su propia voz. Los modos de aquellos maestros del primer tercio del siglo XVIII definen nuestra escuela inicial barroca y están caracterizados por osadas proezas espaciales o provocativas ostentaciones orna-

mentales. Pero la locura de sus juegos, de sus excesos, no excluyó nunca una racionalidad constructiva.

En estas lides de superación las fluctuaciones fueron rápidas. El deseo superador de Felipe V cobró una gran intensidad cuando hacia 1707 puso en marcha la introducción del estilo Luis XIV en la Corte española. Ello no cabe duda que sugiere que hay en su mente un juego de competición que ha de conducir a la inesperada consecuencia “de rebajar” en su valor la arquitectura hecha con anterioridad a su elevación al trono español. Ello no pudo evitar que se crearan estelas de incertidumbre con las que también hubo que luchar a medida que el conservadurismo de algunas actitudes tiende a alinearse con el discurso de un barroco puro creándose situaciones polarizantes que provocan alteraciones muy perceptibles. Hacia 1730, no sin gran esfuerzo, en la Corte española convivían varias posiciones idiomáticas.

N O T A S

1. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.
2. BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986.
3. BOTTINEAU, Y., "Felipe V y el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*, (1958), XXXI, p. 117; (1959), XXXII, p. 346. PITA ANDRADE, J.M., *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*, Madrid, 1970.
4. BLASCO ESQUIVIAS, B.,
5. TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*, Madrid, 1983; *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.
6. GOMBRICH, E.H., *Ideales e ídolos*, Barcelona, GG Arte, 1979, p. 14.
7. TOVAR MARTÍN, V., "El Monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid", en *Villa de Madrid*; ÍÑIGUEZ ALMECH, E., "La iglesia de las Comendadoras de Santiago de Madrid", en *Academia*, nº 38, (1971).
8. TOVAR MARTÍN, V., "Bartolomé Hurtado, Aparejador mayor de las obras reales en el Monasterio de El Sacramento de Madrid", en *Villa de Madrid*. Año XIII, (1975-II), nº 49, p. 25.
9. LÓPEZ, M. Amalia, "Alonso Carbonel y la iglesia de Loeches", en *Archivo Español de Arte*, XXV, (1952).
10. TOVAR MARTÍN, V., "El monasterio de religiosas trinitarias descalzas de San Ildefonso de Madrid, en *Archivo Español de Arte*, (1990, tercer trimestre); "Juan Gómez de Mora en el convento de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, tomo XL, p. 321.
11. Espacios de devoción en el barroco español (arquitecturas con finalidad persuasiva), en *Figuras e imágenes del Barroco* (Argentaria), Madrid, 1999, p. 143.
12. WETHEY, H.E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983; "Sebastián Herrera Barnuevo", en *Anales del Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas*, nº 11, Buenos Aires, 1958.
13. RICCI, Fray Juan, *Tratado de la Pintura Sabia*, Madrid, 1930. 2 tomos.
14. BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano...* (op. cit.).
15. BARTOLOMÉ, E., *El Nuevo Baztán. Un caso histórico singular*, Nuevo Baztán, 1981. BLASCO ESQUIVIAS, B., "Arquitectura funcional en tiempos de Felipe V. Viviendas y fábricas en el Nuevo Baztán", en *Goya*, nº 172, (1983), p. 212; "Nuevo Baztán y el prerreformismo borbónico", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tº XVIII, (1981), p. 287.
16. BLASCO ESQUIVIAS, B., *T. Ardemans. Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 64-69. La obra ornamental de Alonso Cano repercute sustantivamente en su discípulo Sebastián Herrera Barnuevo.
17. VERDÚ, M., *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid, 1998.
18. *Las propuestas para un Madrid soñado. De Texeira a Castro*. Catálogo de la Exposición, Madrid 1992, pp. 218-221.
19. BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano...* op. cit. P. 292.
20. TOVAR MARTÍN, V., "Instrucciones, cargos y competencias para el desarrollo de la arquitectura cortesana (siglos XVII y XVIII)", *Actas del Congreso Madrid en el contexto de los hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1992, p. 355.
21. AGULLÓ COBO, M., "El proyecto de Ardemans para la Basílica Pontificia de San Miguel", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1971, p. 215.

LUCAS JORDÁN EN LA CORTE HISPANA
ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES OBRAS
DE PINTURA MURAL

ANGEL BALAO GONZÁLEZ*

CARMEN RALLO GRUSS**

ANTONIO SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ***

LUCAS JORDÁN (Nápoles 1634-1705), pintor eminentemente barroco, demuestra en toda su obra una gran influencia de diferentes maestros a los que admiró como Ribera, Tiziano, Rubens, Pietro de la Cortona o Velázquez, influencia que debe entenderse como consecuencia de los numerosos trabajos encomendados en diversas ciudades: Nápoles, Venecia, Florencia o Madrid. En esos lugares pudo admirar obras maestras que fueron poco a poco dejando huella tanto en su estilística como en su método de trabajo.

En los primeros momentos de su vida artística realiza su obra en un estilo naturalista que se encamina directamente hacia el barroco más puro, pudiendo dividirse el estudio de su producción en tres etapas principales: inicial hasta 1665, época de trabajo con Ribera (del naturalismo hacia el barroco); madurez 1665-1692 con Pietro de la Cortona como maestro e influencias de Tiziano, Domeniquino y otros (en Florencia y Venecia); y la etapa final en España y Nápoles, de 1692 a 1705, donde se produce el descubrimiento de Velázquez que le deja una impronta difícil de olvidar.

Lucas Jordán fue un gran técnico y muy buen dibujante, el ya consabido “fa presto” es un apodo fácil de entender si consideramos las nume-

rosas obras que nos legó¹. Pero ante todo, no deberíamos olvidar que su producción está muy bien ejecutada técnicamente en todas sus facetas, que ya conocía perfectamente desde niño. Es tal su fuerza de absorción de las enseñanzas de sus maestros, que se convierte en un artista *camaleónico*, imitando sin ocultarlo, hasta en los más pequeños detalles, no sólo la interpretación de la imagen sino también la técnica. Con ese proceder, el método de ejecución de sus pinturas se convierte en un sistema de “a la manera de”, que no abandona hasta que llega a su madurez y renace con un estilo propio.

En sus inicios napolitanos se manifiesta como tenebrista por la influencia de su maestro Ribera, siendo uno de sus principales seguidores en su juventud, tanto, que hoy alguno de sus lienzos han pasado como del maestro, tan difícil es discernir uno del otro², basta recordar la serie que realizó con imágenes de filósofos. A medida que Jordán avanza, lentamente, hacia el verdadero barroco, se va distanciando de las ideas de Ribera, pudiendo así encontrarse con el inicio de su madurez, gracias a una visión nueva del color y el movimiento de las figuras, que pudo admirar en su primer viaje a Roma, en pintores como Lanfranco y sobre todo Pietro de la Cortona.

En abril de 1677 Jordán comienza su aventura en los grandes frescos, con las bóvedas de la Abadía de Montecassino, hoy desaparecidas, donde fue ayudado por alguno de sus alumnos y con clara influencia de Cortona. Más tarde en 1678 trabaja en la Iglesia napolitana de santa Brígida en una decoración inspirada por Giovanni Lanfranco; y en los años 1678-79 realiza el ciclo de la vida de san Gregorio Armeno en la iglesia napolitana del mismo nombre. Hacia finales de 1680 parte hacia Florencia, donde ya era muy conocido, para ejecutar el encargo de Neri y Bartolomé Corsini, que deseaban comandar una pintura al fresco que representase la Gloria en la cúpula de la capilla familiar. Anteriormente estuvo en Roma para conocer la famosa Galería Farnese y saludar al famoso coleccionista español Marqués del Carpio, en ese momento embajador de España, y que hacia 1681 sería nombrado virrey de Nápoles.

El Marqués del Carpio precisamente será quien le encargará varios lienzos para la Corona española. Jordán debe parar su trabajo en Florencia y retornar a Nápoles por encontrarse su mujer Margarita Dardi (con la que se había casado en 1658 en santa Ana di Palazzo) muy enferma, debiendo esperar la terminación de la cúpula de los Corsini hasta su vuelta a Florencia a finales de 1681 ó principios de 1682. Completada ésta, realiza en la misma ciudad la decoración de la Galería del pala-

cio Medici Riccardi, volviendo a Nápoles en 1683, año en que muere su padre Antonio Giordano, pintor oriundo de Venecia.

Ante la falta de pintores fresquistas que decorasen las estancias reales, el 22 de abril de 1692, gracias a la intervención de Cristóbal de Ontañón, invitado especial del virrey y muy amado del rey Carlos II, parte para España Jordán en la galera del capitán Don Antonio González, acompañándole su hijo Nicoló, su nieto Giuseppe Giordano, Aniello Rossi, el cual le servía los colores, y Matteo Pacelli, G. Battista Sottile, “che li ammanniva i colori”, un criado y un confesor; según Baldinucci le acompañó también De Matteis³. Pero antes de su llegada, el rey Carlos II le hace la merced de darle una toga perpetua para Lorenzo su hijo y otra para el doctor que se casará con su hija. Esta merced ascendía a 1.500 escudos de ayuda de costas, y cerca de 15.000 escudos más en España. El día 3 de junio⁴ llega a Madrid, siendo recibido con los más altos honores, y más tarde, el 23 del mismo mes le es concedido el Oficio y Llave de ayuda de furriera, relevándole de servicio, para que tuviese más tiempo libre.

Su primer trabajo en España tiene lugar en el Monasterio de El Escorial. Parte de Madrid el día 1 de septiembre y realiza la ornamentación de la escalera en siete meses y los frescos de la iglesia en un año y diez meses, en el periodo comprendido entre 1692 y 1694. El total de las decoraciones refleja la influencia de los pintores romanistas en la expansión del espacio y la luz dorada. La escalera es considerada como la obra maestra representante del verdadero estilo de Jordán en el barroco pleno. Como recuerdo a Velázquez, la familia real está presente a la manera de Las Meninas.

Jordán recibe en este año, el día 23 de septiembre, el título de Presidente de la Regia Cámara de la Sumaria y el 10 de agosto se le concede la llave del estudio del Palacio, es decir, es nombrado pintor real. Cuenta Palomino, que el mismo rey Carlos II había mandado que ninguno entrase a ver pintar a Lucas “*porque no le embarasasen*”. En 1696 pinta en el monasterio de san Jerónimo de Guadalupe la Vida de la Virgen, y en 1697 los frescos del palacio del Buen Retiro con el tema de “La Fundación de la Orden del Vellochino de Oro”.

Entre los años 1697-98, pinta los techos de la sacristía de la Catedral de Toledo, y oscurece su paleta siguiendo las pautas de los pintores romanos y volviendo a un estilo tridimensional, como en la decoración ilusionista de Andrea del Pozzo en Roma. De 1698 a 1700 realiza las escenas de la Real Capilla del Alcázar, la decoración de la iglesia de Atocha y San Antonio de los Alemanes, con un dibujo

apretado y sombreado, sin olvidar las ideas de Carracci en la Galería Farnese.

A la muerte de Carlos II, el 1 de noviembre de 1700, abandona el trabajo en palacio y se dedica por entero a realizar obras para particulares. Tras la llegada de Felipe V, el 8 de febrero de 1702 deja Madrid y retorna a Nápoles, donde fallece el 3 de enero de 1705 a los 71 años de edad.

La bóveda de la escalera de El Escorial

La escalera principal del monasterio de El Escorial está situada en el centro de la crujía occidental del claustro. Ocupa un total de tres arcos, y sirve para comunicar los dos pisos de los que consta este recinto. La tipología que sigue es la denominada “a la imperial”, es decir, el arranque tiene dos tramos hasta llegar a un amplio descanso y luego gira sobre sí misma dividiéndose en dos rampas paralelas, también divididas en dos tramos, que terminan en el piso superior. La caja de la escalera sobresale en el exterior como una torre de cubierta abuhardillada, creando así un cuerpo de ventanas que sirve para la iluminación de esta pieza y de los corredores contiguos.

El proyecto de construcción fue encargado en un principio al arquitecto italiano Giambattista Castello, que lo presentó al rey en 1567. Este proyecto no gustó personalmente a Felipe II e hizo que fuera construido, según indicaciones del propio monarca, por Juan de Herrera.

Alrededor de cien años más tarde su decoración fue encargada por el rey Carlos II a Lucas Jordán como parte del programa de mejoras realizadas por ese monarca tras el incendio de 1671.

El artista acabó la obra en siete meses, entre los años 1692 y 1693, tiempo que incluye la realización de bocetos, diseños y cartones. El proyecto se hizo siguiendo las indicaciones iconográficas del padre Francisco de los Santos, prior del Monasterio, y del propio Rey. Los temas escogidos fueron “La batalla de san Quintín” y “La construcción del monasterio de san Lorenzo” para el friso, y sobre éste, en la bóveda, “La Gloria de la monarquía española”.

“La batalla de san Quintín” ocupa tres lados de la caja de la escalera. La lectura comienza por la pared sur donde se describe el asalto a la ciudad, en el que caen presos el condestable Montmorency y sus hijos. Sigue por el lado oeste la toma de la ciudad con el ejército espa-

ñol ante las murallas de san Quintín, y continúa por el lado norte con la rendición, donde los soldados españoles llevan prisionero, junto con las banderas tomadas al enemigo, al Almirante de Francia, defensor de la ciudad ante el Duque de Saboya, Manuel Filiberto. Concluye el friso en su lado este con “La construcción del monasterio de san Lorenzo” ya que la batalla de san Quintín tuvo lugar el día de san Lorenzo, el 10 de agosto de 1557, razón por la que el monarca, para agradecer a Dios y al Santo la victoria en la batalla, manda construir el Monasterio con el nombre de éste. El friso describe el inicio de las obras de este edificio. Mirando de frente, a la derecha, encontramos a Felipe II acompañado de su bufón Miguel de Antoña ante los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera que, junto al hermano Fray Antonio de Villacastín, le explican las trazas de la obra. A la izquierda aparecen hombres trabajando en la labra y colocación de sillares.

Todo el friso simula ser un tapiz sujeto a la pared con clavos, por lo que aparece la cenefa blanca, roja y negra como remate superior del paño. Este trampantojo adquiere gran realismo en detalles como el trozo desgarrado y las caídas de la tela en las esquinas.

Sobre este friso se apoya la bóveda con forma de artesa (o esqui-fada) que arranca sobre catorce ventanas a cuyos lados están veintiocho ángeles llevando cada uno un escudo con las armas del imperio español. Sobre los lunetos de éstas, aparecen representadas batallas que reflejan el poder militar del imperio. En el luneto central del lado oeste se encuentra un retrato del rey Carlos II y en el lado opuesto el de su padre Felipe IV. Sobre este último, en el arranque de la bóveda, aparece Carlos II con su segunda esposa, Mariana de Neoburgo, y su madre Mariana de Austria, que asomados a una balaustrada contemplan “La Gloria de la Monarquía”.

Toda la composición de la bóveda gira en torno a la santísima Trinidad, de la cual emana una luz que ilumina la escena; a su derecha, envuelta en manto azul, la Virgen María como primera intercesora de la Humanidad, acompañada por un grupo de ángeles que portan los elementos de la pasión. Bajo Dios Padre aparece un grupo de figuras coronadas y con mantos que representan a los Reyes Santos: san Hermenegildo y san Fernando de España; san Enrique, emperador de Alemania; san Eusebio, rey de Hungría; y san Casimiro, príncipe de Polonia. Bajo estos dos grupos están los Santos Intercesores de la Monarquía Hispánica: A nuestra izquierda, san Lorenzo arrodillado señala hacia la derecha donde aparece el emperador Carlos I ofreciendo la Corona, seguido de Felipe II con el Orbe entre sus manos, ofreciendo el imperio. Por

encima de ellos, san Jerónimo intercediendo por los soberanos. A ambos lados de estas figuras encontramos la Majestad Real a la izquierda y la Iglesia Católica a la derecha. El conjunto se completa en los cuatro ángulos con alegorías de las Virtudes Cardinales: Justicia, Fortaleza, Templanza y Prudencia.

Se desconoce si la intención inicial en la escalera era que fuera decorada. La única noticia que tenemos es la que nos proporciona el padre Sigüenza al citar que fue estucada al igual que las bóvedas de la Basílica. Este estuco blanco fue utilizado como *arriccio*, o mortero de base, por Lucas Jordán, en él trazó el esbozo del dibujo previo. Por esta razón, contrariamente al método tradicional del fresco, ese “*arriccio*” es liso y con superficie fina, mientras que el “*intonaco*”, capa superior de mortero donde se aplica la pintura, es grueso y rugoso con arena de grano medio y con una proporción de cal menor. El *arriccio* consta como característica peculiar de dos capas: la primera, más cercana al muro, es de unos tres centímetros de grosor, con árido abundante y grueso. La segunda capa es de 1-2 cm, más trabajada, compacta, con menos árido en proporción, más fino, y parece pulimentada.

El *intonaco* o enlucido, última capa tendida sobre la que se aplica el color, es en este caso de unos cinco milímetros de grosor. Sus componentes son cal, arena y polvo de granito. Es de textura áspera debido a su carga gruesa y abundante y muestra la dirección oblicua en la que se humedecía el muro dejándolo rugoso. Este enlucido da la impresión de haberse aplicado “pintando”, esto se debe a la técnica explicada por Palomino⁵: “...Señalada la tarea, o trozo que se ha de tender del estuque, ...lo irá tendiendo en la superficie de manera que quede del grueso de un real de a ocho, ...Concluida esta diligencia, ha de lavar el albañil toda la túnica del estuque con una mazorca de paño, de lino muy bien remojada y abultada para conseguir tres cosas: La primera el quitarle el acerado y liso, con lo qual no pega el color; la segunda, acabar de igualar la superficie, desmintiendo los viages de la llana; y la tercera, mover la arenilla y abrir los poros de lo bruñido, para que haga presa la color, y se consigue mejor pasta y mas grato manejo con lo qual deja ya el albañil concluida su operación”

Aglutinados en el intonaco se han encontrado elementos extraños como trozos de cáscara de nuez, pequeños trozos de tela cuerda, esparto, paja, y pelo. Como peculiaridad, en el friso I/B 10 se puede apreciar la huella de una mano impresa cuando el mortero estaba aún fresco.

Como dibujo preparatorio, en el *arriccio* hemos podido ver en algunas zonas dibujo en gris o rojizo, de trazo muy limpio y definido, a modo

de *sinopia*⁶. Una vez aplicado el *intocaco* utilizó cartones y como técnica de transposición del dibujo, el *estarcido*. En el friso aparecieron pocos agujeros de las tachuelas que sujetaban los cartones, probablemente porque eran de tamaño grande, ocupando todo el alto del friso. En la bóveda, en cambio, son más abundantes ese tipo de huellas, debido a que en las superficies cóncavas la sujeción tiene mayor dificultad. Una vez pasada la muñequilla con carbón molido por los agujeros y por toda la orilla para cortar el intonaco y ajustar en ella el siguiente cartón, repasaba el punteado mediante pincel con tierra roja aglutinado con algún ácido graso. Esta tonalidad le servía para conseguir calidades y transparencias, empezando a pintar desde el fondo hacia los primeros planos.

Así, el fondo, en algunas zonas, parece haber sido ejecutado dando primero una capa de color rojizo sobre la que pintó las nubes y el cielo azul, aprovechando la transparencia del rojizo subyacente para conseguir tonos violetas y morados. Utiliza la misma técnica en el paisaje y figuras de segundo termino

En cuanto al dibujo preparatorio inciso encontramos en la bóveda III K10 las únicas huellas, en el Espíritu Santo. Trazas de estarcido preparatorio a la vista pueden observarse en varias zonas de la bóveda, especialmente relevantes en III E9.

En algunas figuras, una vez aplicadas las bases de color, reforzó el dibujo con trazos finos de color negro. Son frecuentes las carnaciones resueltas con toques cortos y rápidos de color rojizo a seco sobre bases de color a fresco, para dar sensación de volumen. La técnica de punteado para sombrear, característica del renacimiento y bien conocida por Lucas Jordán, aparece únicamente en los lunetos.

Como curiosidad comentaremos que durante la restauración⁷ apareció una posible huella de anclaje de andamio en el Friso III entre las cuadrículas A1 y A2, a modo de mechinal, allí pudimos apreciar una zona circular con diferente calidad de mortero y color, así como en el borde superior del friso (franja roja, negra y blanca) donde aparecen a una distancia equidistante y coincidiendo con los clavos simulados, puntos rellenados posteriormente con mortero de yeso. En el centro de la bóveda VIII K7 observamos la existencia de una chapa metálica de un posible anclaje de lámpara anterior a la actual decoración de la bóveda.

Sobre los pigmentos utilizados, Palomino nos proporciona algunos datos acerca de los usados por Lucas Jordán que hemos ido contrastando con los resultados obtenidos de los análisis de muestras tomadas de la capa pictórica.

Los óxidos de hierro que aparecen en la mayoría de las muestras corresponden a los colores que Palomino cita como: ocre claro, ocre oscuro, tierra roja, sombra de Venecia y ocre tostado que él llama “a fuego”.

En cuanto al color negro presente en las pinturas de la escalera, aparecen dos tonos distintos que se corresponden con el negro de humo y la tierra negra. El negro de humo a menudo presenta problemas de falta de carbonatación por ser éste un pigmento que tiende a “trepar” a la superficie, no solo en la pintura al fresco, sino en otras técnicas pictóricas. La tierra negra, que presenta un tono gris oscuro, es utilizada principalmente para las sombras de carnaciones, confirmando la descripción que nos ofrece Palomino: “... En cuanto a las carnaciones, después de perfiladas con tierra roja, mete media tinta general con blanco y tierra roja ocre. Los oscuros con tierra verde y ocre llegando incluso a meter tierra negra...”

Para los verdes Palomino cita el uso del vitriolo romano (sulfato de cobre verde), aunque aún no hemos podido confirmar su presencia en las pinturas de la escalera.

Los análisis químicos han detectado la presencia de minio y distintos óxidos de hierro correspondientes a los rojos y tierras rojas, sin embargo no hemos encontrado bermellón (sulfuro de mercurio), descrito por Palomino.

Las muestras de azules han correspondido a esmalte en su totalidad asociado siempre al carbonato cálcico de la carbonatación, o de su mezcla con blanco. El azul añil descrito por Palomino no ha sido confirmado por los análisis.

El blanco utilizado de forma general es el blanco de san Juan o cal apagada (hidróxido cálcico) mezclada con otros colores y/o con blanco de España u otros carbonatos cálcicos como el polvo de mármol “...molido en mortero de hierro” como indica Palomino. En algunas muestras aparece también sílice mezclada con cal y pigmentos. Es probable que muchos de las terminaciones a seco de colores claros se hicieran con la adición de la cal apagada al pigmento.

Para brillos muy puntuales y empastados el pintor empleó blanco de plomo aglutinado con aceite en lugar de hacerlo con temple de huevo, técnica que, según Palomino, utilizaba Jordán para las terminaciones a seco, retoques en salitrados, o como aglutinante en colores que no admiten la cal.

Merece la pena señalar la utilización amplia que realiza Jordán del amarillo de plomo y del amarillo de Nápoles, ambos colores tenidos tradicionalmente como inadecuados para la pintura al fresco, debido a que

las reacciones entre la cal y el plomo producen transformaciones del color.

La mítica rapidez de Lucas Jordán en la ejecución de sus obras queda patente no sólo en la soltura y economía de recursos técnicos, sino en las zonas “inacabadas”, goterones, chorreados de pintura, y la utilización de fondos apenas cubiertos que el examen detallado de las pinturas ha permitido observar.

El descubrimiento de arrepentimientos, sin embargo, nos indica una reflexión continua de la composición, y no una despreocupación del conjunto en pos de una mayor velocidad de ejecución.

Especialmente característica se ha revelado la pérdida frecuente de empastes claros, y brillos, dejando ver la capa de color rojizo con aglutinante graso, sobre la que lógicamente no adherirían bien los colores a fresco, y menos aún los empastes.

La restauración de los frescos que Lucas Jordán pintó en la basílica de San Lorenzo de El Escorial, que se efectuó en el año 2000, ha permitido recopilar nuevos datos técnicos y análisis de muestras, así como observaciones interesantes sobre la técnica del singular maestro napolitano. (Figs. 1, 2 y 3).



Fig. 1-Familia real, representada en la escalera de El Escorial.



Fig. 2-Bóveda de la escalera de El Escorial.



Fig. 3-Firma del pintor en la pintura de la escalera.

El techo del Casón del Buen Retiro

El Palacio del Buen Retiro, construido por el Conde-Duque de Olivares para esparcimiento, celebración de fiestas y recreo del rey Felipe IV, se vió incrementado en 1637 con la adición de un teatro permanente y un salón de baile, distracción a la que eran tan aficionados los reyes. El segundo espacio, cuyas trazas fueron encargadas a Alonso Carbone, Maestro Mayor de Obras, adquirió prontamente el sobrenombre de “casón” por su aspecto exterior cuadrangular de factura italianizante⁸. El valor total de dicha construcción fue de 26.000 ducados⁹, financiados en gran parte por los tributos cargados a los madrileños, entre ellos asentistas y hombres de negocios portugueses¹⁰.

En origen, el edificio del Casón constaba de dos pisos con ventanas adinteladas¹¹ sobre una columnata de granito, a cada lado del salón central existían dos salas menores con balcón corrido sobre el principal desde donde los espectadores podían seguir el transcurso de las fiestas. El edificio se unía al Palacio por su lienzo oriental y estaba situado entre dos grandes zonas ajardinadas,

Conocemos muy bien su antigua estructuración ya que Robert de Cotte nos reproduce, en su proyecto de reforma presentado a Felipe V

en 1715 y que nunca se realizó¹², la sección transversal del Salón, donde podemos apreciar su techo a dos aguas y cubierta plana formado por entramado de viguería que sujetaba el falso techo rebajado que cubre el Salón.

El Palacio, construido en tiempos de guerra, en un país que estaba al borde de la ruina, fue poco a poco abandonado a partir de la fecha en que el valido cayó en desgracia (1643), a pesar de un fugaz resurgimiento con motivo del segundo matrimonio del rey con doña Mariana de Austria, constatado por diversos gastos. A la muerte de Felipe IV, su hijo bastardo Juan José de Austria se aposentó en la residencia, pero su mantenimiento dejaba mucho que desear ya que existen distintos informes reclamando reparaciones urgentes de 1682. Guillén Robles¹³ cita que en el reinado de Carlos II: “el abandono y la ruina, enseñoreados del Palacio y los jardines, penetraron también en la Sala de Bailes: la humedad del suelo...”.

Sin embargo, es el propio rey Carlos II quien, tras la restauración del edificio en 1694-1695¹⁴, encarga en 1697¹⁵ a su pintor Lucas Jordán la ornamentación del Casón, aún sin decorar. Esa ornamentación comprendía las pinturas murales del techo del salón principal, de los dos adyacentes y de las paredes del propio Salón donde se representaron las “Hazañas de Hércules” a modo de tapices fingidos que colgaban entre las ventanas.

Su descripción iconográfica, “turbulencia escenográfica” según Gaya Nuño, es tema analizado detalladamente en el libro de Rosa López Torrijos¹⁶ al que nos remitimos: la pintura representa “La Alegoría del Toisón de oro”, canto a la monarquía española que en aquellos momentos expiraba con los Austrias, en la conmemoración de su triunfo en la Paz de Rijswick (1697). En ella se presenta un rompimiento de cielo, tema recurrente en el barroco, donde en una vorágine de figuras clásicas, en escorzos y glorias, aparecen las constelaciones y los dioses del Olimpo coronando a los Reinos y posesiones de la Casa de Austria que se elevan y generan desde el vellocino de oro, entregado por Hércules¹⁷ a Felipe el Bueno. En los lados mayores un fingimiento de balaustrada, a la que se asoman distintos personajes y está rematada por jarrones y figuras de filósofos en grisalla a modo de esculturas, parte desde la figura de las Musas

Desde un principio, el éxito de esta decoración fue extraordinario, considerándose la obra maestra del pintor napolitano. Palomino¹⁸ la califica como “...esta magnífica obra, que a mi juicio, es de lo más elegante que ejecutó Lucas Jordán”, Ponz nos dice¹⁹: “echó en él el resto

de su habilidad”; Ceán Bermúdez²⁰ nos comenta: “Se excedió en esta obra á quantas había pintado en Italia y España, así en la intervención como en el dibuxo, composición y colorido, por lo que se tiene por su capo d’opera, como dicen los italianos...”.

Pero hay que tener en cuenta que el pintor al ejecutar su obra en un edificio construido medio siglo antes heredaba dos grandes condicionantes que van a determinar tanto el estado de conservación como la técnica de ejecución de su pintura: el emplazamiento del edificio en un espacio rodeado de jardines, lo que dificulta su mantenimiento; y la localización de la pintura sobre un techo, preexistente, de armadura de madera.

Del deficiente estado de conservación de este edificio nos dan cuenta distintos autores, incluso en un tiempo anterior a la decoración de Lucas Jordán como hemos ya citado. Ya en 1753 la pintura tuvo que ser restaurada por Corrado Guíaquinto y según Guillen Robles, en 1770: “La humedad del suelo y de los jardines circundantes, que siempre produjeron en el Casón grandes daños, aun después de los desmontes y saneamientos realizados...habían producido desperfectos en su techumbre... la bóveda donde está la pintura de Lucas Jordán no es de la mayor firmeza, y cualquier humedad se comunica con facilidad en lo interior de ella”²¹. Ponz en su *Viage por España*²² también lo recoge: “También es desgracia que padece el Casón por la humedad que reciben las paredes...”.

Aunque el emplomado de su techo se rehizo en 1788 con planchas más gruesas y mejor fundidas, el propio Villanueva, como arquitecto conservador del Prado, denuncia en 1798 otra importante gotera que precisaba reparación. Cuando después de la invasión francesa el Casón milagrosamente resistió al tiempo, casi como único ejemplo superviviente del complejo que había sido el Palacio del Buen Retiro, en él se aposentó en 1834 el Senado de Próceres, entelando sus paredes sobre parte de la decoración²³. No paran aquí las dificultades del Casón, en 1886 un ciclón destruye su fachada del oeste, llegando a perjudicar las pinturas de la bóveda

Ese mal mantenimiento es la causa principal tanto de la desaparición de las pinturas murales de las salas adyacentes y paredes del salón, como del mal estado de conservación de la propia bóveda²⁴.

En cuanto a la premisa que tuvo que admitir al realizar la decoración pictórica de la bóveda, hay que destacar que es la única obra de Lucas Jordán en la Corte donde el soporte es una armadura de madera. Para asombro de muralistas, su ejecución es una pura contradicción

de la técnica. En teoría, los materiales constituyentes de una obra de arte deben ser compatibles entre sí, tanto desde un punto de vista químico, como mecánico y físico, y presentar una semejante manera de reaccionar ante los agentes externos. Pero en esta obra, donde un mortero de cal y arena se extendió sobre la madera de un encamonado, en principio no parecen darse las circunstancias idóneas para esa compatibilidad,

El material madera, debido a su propia estructura fibrosa es flexible, soportando bien tensiones de tracción y compresión. En cambio, como es de naturaleza orgánica, es sumamente sensible a las variaciones ambientales: con la humedad se hincha, en ambiente seco se agrieta. El mortero de cal y arena es un material inorgánico, formado por productos minerales, rígido, que se agrieta a causa de tensiones estructurales, pero que, en principio, no se altera ante el cambio de condiciones ambientales.

La combinación de ambos elementos podrían haber dado como resultado una técnica de ejecución defectuosa y problemática de conservar, pero sin embargo, no ha sido así, aún al contrario, han sumado las cualidades de cada material, no sus puntos débiles. Podemos decir que en este techo Lucas Jordán demuestra un gran conocimiento de la técnica, logrando un resultado que, a pesar de un edificio de mal funcionamiento desde el punto de vista de la conservación, ha logrado mantenerse hasta nuestros días.

Así pues, Lucas Jordán realizó su obra sobre una bóveda encamonada, suspendida del verdadero techo y apoyada en las paredes, constituida por una vigería de madera donde va sujeta una tablazón de tablas iguales. Esta técnica de construcción y ornamentación sobre encamonados no es nueva, ya está descrita en autores clásicos como Vitrubio²⁵, y se mantiene en España, ya que vuelve a aparecer en el tratado renacentista de Felipe de Guevara²⁶. Desde Felipe II en Madrid tienen gran éxito las bóvedas encamonadas, como solución para la parte interior de edificios rematados en chapitel, y está recogida en el tratado *Arte y uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de san Nicolás²⁷.

Sin duda, el perfecto cálculo de la estructura y su resistencia, la curvatura de sus vigas, el cálculo de dimensiones de las tablas para que el movimiento de cualquiera de ellas pueda ser asumido y neutralizado por el resto, el punto de curado de esas maderas que ha evitado la agresión debida a la influencia de los agentes ambientales, han condicionado el perfecto funcionamiento demostrado a través del tiempo por esta bóveda de Carbonel.

Las tablas, clavadas a las vigas, están dispuestas en sentido paralelo a los lados de la planta. Van entrelazadas entre sí por una cuerda de esparto o *tomiza*, que contribuye a lograr un resultado unificador del conjunto y a facilitar el agarre del mortero en la superficie interior. Para lograr un perfecto equilibrio entre una cara y otra de la tablazón se ha cubierto la parte superior con una ligera capa de mortero extendido a brocha sobre el material madera, protegiéndola así de la agresión directa de las posibles filtraciones de agua.

El resultado buscado por el pintor napolitano en su obra del Casón puede considerarse prototipo del mural barroco de su tiempo, imitativa de los efectos del óleo²⁸, y para lograrlo emplea la técnica aprendida en la Italia de la época:

En primer lugar²⁹ se extendieron dos capas de mortero por la cara interior de la tablazón. La inferior, de grano muy grueso, tiene un espesor de, aproximadamente, un centímetro, mientras que la superior oscila entre 2 a 3 mm. Esas capas son de un mortero tradicional constituido por cal y arena, según demuestran los resultados analíticos. En ellas se pueden apreciar la impronta de la herramienta que las ha extendido ya que se han fratasado al final para obtener una capa pictórica rugosa y mate, vibrante, donde cobra gran importancia tanto las rugosidades del muro como el relieve de los granos de la arena de su mortero. Es la operación que en italiano toma el nombre de *granire*, es decir, hacer aparecer el grano del mortero, ya cepillando la superficie antes de pintar, frotando la superficie con la cara posterior de una cuchara a través de una hoja de papel, o con un trapo mojado³⁰.

En la superficie de la pintura del Toisón se pueden ver distintas marcas que se corresponden con la técnica del fresco: Esa técnica exige una estructuración del trabajo dividiéndolo en “jornadas” o “tareas”, ya que sólo se puede trabajar mientras el mortero se mantiene fresco. La superficie de las tareas en esta pintura son muy grandes, haciendo honor al apodo del “fa presto” del pintor, y su perímetro es difícil de reconocer por una buena labor de ocultamiento bajo el de la adyacente³¹.

Sin embargo, con la ayuda de luz rasante, aún es posible descubrir algún límite de jornada, así como los agujeros de las tachuelas de los cartones utilizados para la transposición del dibujo, y líneas grabadas de esa transposición, que muchas veces sólo son orientativas ya que no sigue su composición al pintar³². Además, en esta pintura existe otro tipo de dibujo preparatorio, realizado una vez se eliminaba el cartón, a pincel y con color almagra. En realidad no se trata en sentido estricto de un dibujo, sino de un primer “manchado” como se hace en el óleo,

rápido y amplio, en colores tierras, que le sirve como base para sombras y medias luces cuando el fondo fuera a ser oscuro (zonas bajas entre lunetos, figuras, nubes y otros), azul claro en las partes del cielo. Sobre esos tonos, fue dibujando con mayor detalle las figuras y las arquitecturas.

Esta manera de trabajo, que demuestra una gran rapidez de elaboración para conseguir una buena carbonatación de los colores aplicados al fresco, sin aglutinantes, está ratificada por las estratigrafías analíticas realizadas³³. Para mejorar esa carbonatación los colores utilizados en último lugar se mezclarían con agua de cal, o directamente cal apagada, circunstancia que aprovechaba el pintor napolitano para dar mayor grueso a sus pinceladas.³⁴ Solamente ciertos pigmentos (azul, verde) que pueden presentar problemas de conservación óptica al ser utilizados con la cal, se han aplicado mediante un adhesivo proteínico³⁵. El uso de la caseína como aglutinante tuvo tan gran éxito a partir del siglo XVII que hasta fue tema de obritas satírico-literarias como la francesa *L'art nouveau de la peinture au fromage* de Rouquet.

Mediante esta manera de pintar al fresco, novedosa en España, Lucas Jordán consigue el resultado colorista y luminoso que podemos admirar en el techo del Casón del Buen Retiro: Sus colores brillantes, en donde los pigmentos empleados (cinabrio para algunos rojos, esmalte en azules) son de gran calidad, como corresponde a una obra de mecenazgo real, nos recuerdan al Veronés, al que tanto admiró y copió durante sus estancias en Venecia, y, por otro lado, preconizan al Goya muralista. (Figs. 4 y 5).

San Antonio de Alemanes

La Iglesia de san Antonio de los Alemanes o de los Portugueses, declarada monumento histórico-artístico de carácter nacional el 24 de agosto de 1973, se encuentra en la confluencia de las calles Puebla y Corredera Baja de san Pablo de Madrid. El conjunto arquitectónico se creó con la fundación de un hospital para pobres de origen portugués, por el Rey Felipe III en 1604, pero la fundación efectiva no tuvo lugar hasta 1607, año en que la Corte ya había retornado a Madrid para quedar definitivamente situada. El funcionamiento de la institución fue encargado a una Hermandad que se denominó de san Antonio, que actualmente continúa su labor. El 12 de junio de 1624 se aprobó la construcción de la obra trazada por el hermano de la Compañía de Jesús Pedro Sánchez.



Fig. 4-Bóveda del Casón del Buen Retiro



Fig. 5-Detalle de la Bóveda del Casón del Buen Retiro.

El 16 de Julio de 1624 Luis de Sosa, Caballero del Hábito de Jesucristo del Consejo de su Majestad, Señor de las villas y lugares de Berenguer en el reino de Portugal y el Marqués de Castelrodrigo aprueban la dicha traza. Se contrata para la ejecución a Francisco de Mendiábal en la obra de cantería y al maestro de obras Francisco de Seseña en todo lo referente a la albañilería y mampostería de la iglesia y enfermería del hospital. La obra se desarrolla entre 1624 y 1629, el 25 de septiembre se hace la tasación de los materiales de derribo por los maestros de obra Juan de Arandía, por parte de la Hermandad, y Tomás de Torrejón, por parte de Seseña.

Presentadas las trazas a la Junta del Hospital de san Antonio el 29 de agosto del mismo año 1624 se comienza la edificación con el pago de cincuenta reales al Maestro Mayor de obras, en ese momento el arquitecto Juan Gómez de Mora, para su aprobación. La construcción de la iglesia queda terminada, sin la decoración interior, hacia agosto de 1630. Momento que se contrató a Juan Bautista Garrido para la realización del retablo mayor y dos de los laterales, donde se encuentra como avalista Manuel Pereira que realiza la imagen del Santo titular en el retablo mayor.

El espacio interior de la iglesia estaba delimitado por paramentos carentes de elementos decorativos realizados por obra de fábrica, como puedan ser columnas y pilastras. La iglesia se dividía en dos grandes zonas: la gran cúpula, decorada por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda, realizada en el periodo de 1662-1666 y los muros que iban desde la gran cornisa que limita paramentos verticales y cúpula hasta el suelo. En ellos comenzó Lucas Jordán en 1699 y terminó en 1701 la gran decoración sobre la vida de san Antonio que hoy podemos admirar, periodo demasiado largo para la realización de la pintura, pero debemos tener en cuenta que existieron algunos momentos de paro en la intervención³⁶.

Es en 1698 cuando se eliminaron los retablos que estaban colocados en la etapa de D^a Mariana de Austria, y se contrató a Lucas Jordán para realizar la gran decoración, no sin antes haber efectuado diversos retoques en la cúpula de Rizi y Carreño: "...lo primero que hizo, fue retocar en muchas partes la bóveda, que lo necesitaba, así por la injuria del tiempo, como por algunas aberturas que se habían reconocido. Puso al santo sobre una nube que antes estaba sólo volando en el aire. También inmutó las columnas del recinto de la fábrica, que antes eran lisas, y él las hizo salomónicas y estriadas. También retocó gran parte de las figuras de los santos y santas que están en los nichos fingidos en este recinto, en que no las adelantó nada; sino porque siendo (como eran de mano de Carreño y de lo mejor que se podía hacer) no degenerase de su manera..."³⁷. *Palomino no observa otros cambios como son los ángeles y las cartelas octogonales que están debajo de las dobles columnas de Rizi y Carreño, debidas sin lugar a dudas a la mano de Jordán.*

Lucas Jordán pintó en los paramentos de san Antonio ocho tapices fingidos que giran entre los retablos— hornacinas. Estos tapices está sostenidos por querubines y ángeles desde la altura de la cornisa perimetral hasta las claves de las hornacinas y descendiendo encontramos las virtudes a cada lado de cada uno de los tapices. Sobre el zócalo de granito existen unas cartelas imitando mármol, y situados sobre ellas, los reyes y reinas de Europa.

En la restauración de san Antonio³⁸ hemos advertido que el mortero base de los muros es de yeso, que será el que conoció Jordán a su llegada al templo. Sobre él aplicó una capa de cal y arena de dos centímetros de espesor y un poco de yeso, (generalmente se la denominaba antiguamente *pella* como explica Juan de Villanueva en su Tratado de Albañilería), en una proporción 1:2: 0,1. Sobre este mortero Jordán realizó el dibujo preparatorio.

Durante la intervención se han podido constatar tres tipos diferentes de transposición del dibujo preparatorio al muro. Recordemos que se llama *boceto* al dibujo que se realiza previamente con la composición prevista para la decoración. Pasado a tamaño real a veces por medio de cuadrículas en el *cartón*, ese dibujo puede ser traspasado al muro de varias formas: mediante línea incisa, con estarcido o con plantilla:

El dibujo *inciso* se realiza marcando con un punzón el dibujo del papel sobre el enlucido fresco. El *estarcido* es aquel en donde se efectúan previamente una serie de agujeros sobre el cartón continuando la línea de dibujo y sobre éste se aplica una muñequilla con polvo de carbón (*polvo de estarcido*) que pasa a través de los agujeros dejando una línea de puntos que reproduce el dibujo original. La *plantilla* es un recorte de un motivo, frecuentemente geométrico, y al pasar una brocha por encima se marca un silueteado de dicho recorte.

Por encima del dibujo preparatorio, Jordán aplicó la capa que recibiría la pintura compuesta por carbonato de calcio y mezcla con tierras de diversos tipos y negro carbón. Suponemos que los tonos de color de la mezcla le sirvieron de fondo para entonar, a modo de imprimación como en la pintura de caballete.

Sobre ella construyó la pintura definitiva compuesta por pigmentos y agua, y en zonas puntuales con agua de cal. La paleta de Jordán es muy limitada y los pigmentos son muy inferiores en calidad a aquellos que vemos en otras de sus obras en España. Se puede sospechar por los pagos recibidos por Jordán que esta obra fue realizada de oficio y los pigmentos escogidos, menos costosos y fáciles de conseguir, se componen principalmente por tierras. La paleta de Lucas Jodán en san Antonio de los Alemanes está compuesta por siete colores:

Blanco: calcita y albayalde; negro: negro carbón; rojo: bermellón y tierra roja; azul: azurita y esmalte de cobalto; verde: tierra verde; amarillo: tierra amarilla, amarillo de Nápoles; pardo: tierras ocres y siena³⁹.

Para realizar esta empresa Jordán empleó varios ayudantes que realizaban las zonas de decoración y motivos repetitivos, con los dibujos en cartones aplicados al *estarcido* o con *plantilla*. En las zonas de figuras el dibujo fue transferido por incisión, adheriendo al muro el cartón con tachuelas (que han dejado su huella). Otros motivos como árboles, temas de fondos, cambios de figuras, etc. se y pintaron sin cartón previo, realizando el dibujo directamente con piedra negra o grafito inglés.

Cada escena se realiza con las clásicas *tareas* (giornatas), ya conocidas en la pintura al fresco, que Armenini explica⁴⁰: “Sabed pues, que toda cal aplicada sobre el muro para pintar sobre ella, tiene tales carac-

terísticas que por su mucha frescura recibe muy bien todos los colores durante todo un día y permanece durante algunas horas muy firme y dispuesta, razón por la cual durante ese tiempo se trabaja fácilmente sobre ella y con admirable placer por parte de quién es práctico y tiene algún juicio...

...Poned, pues, la cal sobre un muro húmedo, bien mojado, en tanta cantidad cuanto queráis trabajar ese día.

...Puestas las cosas en su lugar, se vuelve a mojar una vez más el muro por la noche y se moja otras muchas, sobre todo cuando hace mucho calor, para que a la mañana siguiente el enlucido se conserve bien fresco mientras se trabaja, hasta que se haya pintado todo lo que se quiera”.

Pero ante tanta complejidad de figuras y tonos, Jordán como otros tantos pintores del barroco, y para acelerar la metodología de su trabajo pintaba en primer lugar, con los ayudantes, los grandes espacios libres de figuras que forman una perspectiva infinita, como cielos fondos, etc. Una vez realizadas esas grandes zonas, los dibujos pequeños para realizar los detalles decorativos se transferían al *estarcido* (como detalla Pozzo en su tratado), mientras que los grandes se pintaban directamente. Después se recortaban las zonas donde se deseaba insertar una figura. Para ello se picaba, exactamente, el lugar elegido y se aplicaba un mortero nuevo. En el caso de Jordán ese nuevo mortero era más grosero, y sobre éste dibujaba el cartón de la figura elegida. El puzzle, poco a poco, iba teniendo sentido. A estas jornadas se les denominaba *jornadas insertadas*. Este tipo de jornadas se pueden constatar igualmente en la realización de los angelitos de la cúpula pintada por Rizi y Carreño.

Los acabados finales los realizó con aplicaciones empastadas de cal y al temple de huevo, ya seco, técnica conocida tradicionalmente desde la Antigüedad y ratificada tanto por la analítica realizada como por la documentación recogida:

El tratado de Giovanni Battista Armenini (153?-1609) nos dice⁴¹:

pero si las pinturas van a estar en lugares cubiertos, se puede lograr una perfecta unión retocándolas a seco, pues una vez hechos los esbozos definitivos mientras está fresca la cal, después, cuando están secos, se puede llevar a la perfección que se quiera con colores más finos, siendo así permitido sin deterioro de los colores. No obstante, con el transcurso del tiempo se ha visto que estos fallan, por lo que al retocar los oscuros hacen una aguada de negro y laca fina con la que retocan todavía los desn-

dos, sobre los cuales produce un efecto bellísimo, pues trazan líneas sutiles sobre ellos del mismo modo que se suele hacer sobre el papel cuando se dibuja con lápiz negro, lo cual hacen con un pincel de marta bastante grueso, y con gran destreza lo van terminando poco a poco según el modo del dibujo para grabar. Algunas templean con goma estos oscuros otros con cola dulce y hay quien lo hace con tempera.

–Merrifield⁴² dice en este punto: “and with yolk of egg (tempera)”, es decir, temple de yema de huevo, que con ella quedan más oscuros y son más permanentes que los demás...”.

–Palomino describe⁴³: “Sólo tengo entendido, que Jordán usaba de la templa de huevo, para retocar algunos salitrados; pero yo no lo he experimentado, aunque lo tengo por bueno, por si no hubiere leche”.

–En la documentación encontrada en el Archivo de la Hermandad, por Ismael Gutierrez y José Luis Arranz, constatamos varios pagos correspondientes a la administración de fray Guillermo Osvaldo, que nos confirman varios datos: desde el 1 de marzo hasta el 31 de diciembre de 1699 aparecen anotaciones como: “guebos para los pintores”, agrupadas en el mes de marzo, en los de julio y agosto. (Fig. 6).



Fig. 6-Paramentos de la iglesia de San Antonio de los Alemanes

Estudio comparativo de las tres obras

Las tres obras marcan tres momentos altamente significativos en la producción española de Lucas Jordán como muralista; su comparación, facilitada en este momento por el hecho irrepetible de la coincidencia de ser intervenidas para su conservación, aclara y enriquece el conocimiento del hacer del pintor napolitano en la corte hispana.

Dos son los aspectos más relevantes que vamos a destacar: uno técnico, que nos descubrirá la manera de trabajar del artista ante diferentes propuestas y circunstancias, otro estilístico.

Respecto al *aspecto técnico* conviene destacar en qué punto se encontraba la pintura mural en los últimos años del siglo XVII: para el gusto barroco palaciego, tendente hacia la sensibilidad rococó, el enlucido liso y casi pulido del siglo XVI no ofrecía las posibilidades de color vibrante a veces, trasparente y con efectos etéreos en otras, que se podían alcanzar con la técnica del óleo. El triunfo de esa técnica al óleo, con variable densidad de pincelada y rapidez de ejecución, demandaba procedimientos nuevos en la pintura mural que emularan su complejidad cromática y efectista.

Por eso la diversidad de artistas de esta época se decantan por utilizar el óleo sobre enlucido ya seco y comienza así la aplicación de grandes lienzos adheridos a la pared. En general, los pintores barrocos siguen el sistema de trabajo de los Carracci, pintando al óleo altares y reservando la pintura al fresco sólo para las decoraciones murales en bóvedas.

La pintura de Jordán está totalmente adaptada a las técnicas propias de su tiempo que nacen de los Carracci y que mimetizan la pintura al óleo, como el jesuita Andrea del Pozzo describe en su obra *Perpeſtiva Pictorum et Architectorum*, escrita en Roma durante los años 1642-1709. Como hombre de su tiempo, y en concordancia con su origen, es representante de la moda de pintura mural que imperaba en la época en Italia, descrita tanto por él como en alemán por el pseudo Knoller.

Con el pintor napolitano, que no en vano admiraba a Pietro de Cortona, autor del techo del Palacio Barberini, llega a la corte española esa manera de trabajar la pintura mural rápida, simplemente esbozada a veces, donde tiene gran importancia el aspecto matérico de sus elementos, donde se prefieren las superficies “con cuerpo”, tanto en el mortero, con texturas rugosas, como en la picelada con colores empastados, en contraposición de la “dulce” técnica del fresco renacentista descrita por Cennini.

Estos efectos matéricos están presentes en las tres obras descritas. Esa similitud difiere en cambio en la elección de los colores, esta elección viene supeditada por dos condicionantes, los efectos finales que se querían conseguir en una obra u otra y el mecenazgo que las propiciaba.

Dejando el comentario de la primera idea para más adelante, respecto al patrono que impulsó los ejemplos objeto de este texto, hay que recordar que las dos primeras obras descritas eran de mecenazgo real, propagandísticas de una monarquía, y estaban localizadas en espacios semi-públicos: la entrada a un Palacio y el Salón de fiestas de otro. En cambio, la ornamentación de la iglesia de san Antonio de los Portugueses simplemente respondía a un deseo de complacer a unos súbditos que aportaban sus buenos dineros a la Corona. Esta diferencia de matiz repercute en la inversión económica y se traduce en una menor calidad de los colores: el azul esmalte y el ultramar son sustituidos en casi todos los casos por la azurita, el bermellón por tierra roja.

Como hemos visto, la manera de trabajar de Lucas Jordán nos viene descrita por Palomino, su gran amigo y colaborador, que a su vez se corresponde punto por punto con el contenido del tratado italiano de Armenini. Su rapidez en la ejecución y la buena conservación de sus obras (salvo en el Casón por las razones más arriba expuestas) demuestran una gran perfección en el conocimiento de las técnicas pictóricas. Su afán por el trabajo⁴⁴, del que parecía incansable, no es impedimento para tener una gran organización estricta en él, que es lo que le va a permitir relizar tan gran volumen de obras como las datadas en esos diez años que vivió en la corte española.

De esa organización conocemos varios datos:

–Trabajaba con un equipo donde cada uno conocía perfectamente su cometido (cuatro o cinco ayudantes se puede calcular por la extensión de sus “jornadas”), parte de ese equipo podría estar constituido por sus acompañantes en el viaje de Italia a España, citados anteriormente. La técnica de la pintura al fresco es muy complicada, además de incómoda por las posturas a adoptar en los andamios, debe ser rápida, y utilizar colores limpios y simples. Sin una colaboración de este equipo es imposible comprender el gran trabajo que Lucas Jordán, ya sexagenario, realizó en la corte hispana

–Desarrollaba esa labor con un horario fijo que nos cita Palomino⁴⁵: “su tarea era (especialmente en verano) desde las ocho de la mañana hasta las doce; y de allí hasta las dos comía y reposaba; volviendo después a su tarea hasta las cinco o seis de la tarde; y después salía a el

paseo en el coche, que el rey le tenía mandado reservar para sí, siempre que le pidiese...”, incluso permitiéndose por la tarde, tras ese trabajo, ciertos lujos de placer que, por cierto, no salían de su bolsillo. Palomino en este tema llega a insinuar que la gran fortuna del pintor era debida, en parte, a su gran y excesivo sentido del ahorro.

–Reutilizaba los mismos patrones varias veces: de igual manera que en pinturas de caballete de Jordán se conocen réplicas de una misma obra, es decir, que las composiciones le servían para satisfacer distintos encargos⁴⁶, el uso de cartones o telas para trasponer figuras al muro le permitía su reutilización. Así podemos descubrir con asombro que la figura de los angelitos niños que sujetan las bandejas en san Antonio se trasladan a los lunetos de la escalera de El Escorial, que las matronas y reinas del acceso al Palacio escuraliense nos observan, convertidas en musas, desde la bóveda del Casón del Retiro, que figuras en escorzo son las mismas en uno u otro lugar...

Aunque en las tres obras Lucas Jordán tiene que actuar sobre unos edificios ya construidos cada uno con unas características diferentes (muros previamente enlucidos en la escalera de El Escorial, bóveda encajonada en el Casón, cúpula decorada en san Antonio) en el aspecto técnico Lucas Jordán se nos manifiesta en todas ellas con semejantes características, definitorias de un gran muralista barroco que sabe trabajar el fresco de manera perfecta y conseguir con él los efectos deseados.

Sin embargo, en el terreno *estilístico*, las tres obras presentan diferencias, debidas en parte a una evolución sufrida por el artista durante su estancia en España, en parte a ese carácter “camaleónico” del napolitano. Al poseer esa personalidad que le hace compenetrarse en cada momento con el espacio que le rodea, desarrolla cualidades de “esponja” que le facilitan una mimetización con lo que ve y siente.

Ya en sus primeras obras se identificaba de tal manera con los maestros a quien copiaba y admiraba, como anteriormente señalábamos, que alguno de sus cuadros fue vendido con atribución a aquellos⁴⁷. El encuentro en España entre Lucas Jordán y la obra de Velázquez marcó en el pintor una profunda huella, constatada por distintos especialistas⁴⁸, y que se percibe en el tratamiento de la mancha que representa el personaje del lienzo denominado “Homenaje a Velázquez” en la National Gallery de Londres.

Así en las tres grandes obras estudiadas, sin dejar de por ello presentar unas características semejantes, propias del barroquismo de Lucas Jordán y utilizar los mismos recursos ilusionistas (escaleras, tapi-

ces fingidos, balaustradas, nubes...), se perciben distintas matizaciones en el concepto general de la obra:

En la escalera de El Escorial se nos presenta como un gran pintor colorista, de paleta un poco ingenua, simplista, que quiere deslumbrar al rey español con sus fondos claros y luminosos, y sus figuras de brillantes colores sacadas de las bóvedas italianas de gusto cortesano y relumbrón, donde retoma la vía academicista de la fase “clara” de los años 86-87. Aunque el tema representado es, en el fondo, el mismo que más tarde interpretará en el Casón, la Gloria de la Monarquía española, en esta pintura, realizada para un lugar religioso, un monasterio-palacio, atribuye la protección de la casa real, y el origen de su poder a Dios y todos los santos. Por el contrario, en el Salón de Baile del Retiro, el tema se paganiza, y los dioses del Olimpo coronarán la soberanía hispana. En realidad, las figuras sagradas de aquella bóveda tienen su contrapunto en las del Casón: donde estaba el Dios padre aparece Zeus, en vez de las Virtudes se presentan las Musas, san Lorenzo como patrón protector se convierte en Hércules, símbolo de la monarquía hispana....

En la bóveda del Casón muestra una pintura más sutil, más madura. Los contrastes entre figuras en primer plano, definidas, igualmente coloristas, y personajes de fondo etéreos, indefinidos, transparentes, en un conjunto ilusionista, aéreo, dorado, recuerdan al rococó Fragonard y evocan la ornamentación que se está llevando a cabo en el contemporáneo palacio de Versalles, comenzada en los 80. Mientras en la escalera de El Escorial el sentido general de la composición es abarcable en la primera mirada, en la parte central del techo del Casón, conjunto de metáforas alegóricas, el pintor “fragmentó la visión en una infinidad de episodios secundarios pero todos igualmente importantes en el asunto general”⁴⁹ Con razón para los contemporáneos de su tiempo esa fue su obra cumbre, la más lograda, la más cuidada, donde deja volar libremente la imaginación en una conjunción perfecta de color.

Cuando se realiza el encargo de san Antonio de los Portugueses Lucas Jordán se encuentra ante otra propuesta distinta, ante otro panorama. La decoración de la cúpula ya había sido realizada por dos seguidores de Velázquez, Ricci y Carreño de Miranda. Sus colores eran sobrios, su paleta reducida. Ante ello, el trabajo desarrollado en los paramentos por el napolitano se constriñe, se ajusta a un color más austero. Para lograr ese resultado de diferente ambiente colorista del que percibíamos en las obras reales no sólo utiliza una gama de color más sobria, con pigmentos terrosos, sino que la imprimación de la que parte y que se trasluce bajo su pintura es distinta: rojiza para

figuras y azul claro para el cielo en el Casón, pardo terroso en san Antonio.

Aquí sus figuras tienden hacia el naturalismo, hacia el uso razonado de las sombras; en ninguna otra pintura mural se manifestará como en esta bóveda en el camino de búsqueda a Velázquez. (Figs. 7 y 8).



Fig. 7-Ejemplo de la misma figura en las ornamentaciones de El Escorial y el Casón.



Fig. 8-Ejemplo de la misma figura en las ornamentaciones de El Escorial y el Casón.

N O T A S

- Jefe del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional, director de la restauración de la bóveda de la escalera de El Escorial.
- ** Restauradora de la Dirección de BBAA, Ministerio de Educación y Cultura, doctora en Arte por la UCM, directora del estudio para la restauración de la bóveda del Casón del Buen Retiro.
- *** Restaurador del IPHE, Ministerio de Educación y Cultura, director de la restauración de los paramentos de san Antonio de los Alemanes, 1999.
1. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1715-1724, 1ª ed. 1797 (1947, pág. 1093): "Su padre fue pintor de obrador público; por lo cual se aplicó en tan tiernos años, que delante de mí le dijo a el señor Carlos Segundo: que de la misma suerte, que los niños les ponen a aprender la cartilla; a el mismo tiempo a él le pusieron a dibujar; y de suerte se hizo en él la naturaleza la Pintura, que a los siete años, hacía ya cosas, que por ser de un muchacho de aquella edad, eran muy celebradas; y con esta ocasión, y la de atenderse solo en su casa a pintar, como de feria, adquirió tal manejo, que se dejaba atrás a los más prácticos; y el padre le decía muy de ordinario, dándole prisa: Luca fa presto; y por este nombre era en italiano más conocido, que por el suyo propio".
 2. DE DOMINICI, Bernardo, "Vita del Cavalier D. Luca Giordano. Pittore" *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli, 1743, III, pp. 394-456. Pág. 395: "...copiava assai bene le cose del maestro, e faceva anche qualcosa da sé, imitando le battaglie di Aniello Falcone.". PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1974, *opus cit* p.1093: "Aplicóse después a la escuela de José de Ribera el Españolito; y se arrimó tanto a su manera, que hacía cosas de su propia invención, que parecían originales de su maestro".
 3. DE DOMINICI, Bernardo, 1743, *opus cit*, III, p. 350.
 4. El dato de junio es aportado por De Dominici, según Palomino en el mes de mayo.
 5. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *opus cit*, pp 158-159.
 6. En el luneto 12, en una pérdida de intonaco se vieron unos trazos de carboncillo o sinopia gris. También aparecieron restos de sinopia en el luneto 8, al eliminar un repinte, pero en esta ocasión el tono era rojo.
 7. Se intervino a lo largo de 1999. Como jefa del equipo estuvo Ana Morrás Ruiz-Falcó, y como restauradoras: Natividad Alonso, María Porras-Isla Fernández, María José Vicente Arche, Paloma Hernández, Mercedes del Pino, Cecilia Sánchez Pina, Lucía Martínez Valverde, María Angeles Gómez, Fernanda Guitian, Mercedes Lacasa y Amelia Sánchez.
 8. El aspecto actual es debido a las adiciones neoclásicas aportadas por Velázquez Bosco entre 1887 y 1891.
 9. RIAÑO, Juan Francisco, *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid 1881, p. 6. MARTORELL y TELLEZ-GIRÓN, Ricardo, "Alonso Carbonel arquitecto y escultor del siglo XVII", *Revista Española de Arte*, Abril-Junio 1936, p. 54.
 10. Precisamente buscando el favor del rey levantaron los portugueses en El Retiro una pequeña capilla dedicada a su patrón, san Antonio de Padua, llamada "San Antonio de los Portugueses" (BROWN, Jonathan y ELLIOT, John, *Un palacio para un rey*, Madrid 1981, p. 105), precedente de la iglesia a la que después se dedicará un capitulo.
 11. En la rehabilitación que se está llevando a cabo en el edificio actualmente, estas ventanas con jambas y dintel son apreciables por la parte exterior del salón.
 12. Localizado en la Biblioteca Nacional de París, recogido en BOTTINEAU, Ives, "Felipe V y el Buen Retiro", *AEA* 1958, pp. 117-123.
 13. GUILLEN ROBLES, Francisco, *Catálogo del Museo de reproducciones artísticas*, Madrid 1912, p. XXX.

14. GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Guías artísticas de España, Madrid, 1966*, 2ª ed. p. 26. Quizás en esa restauración o en la época de la ornamentación de Lucas Jordán se cerraron los lunetos de los lados menores de la bóveda, ya que la pintura se extiende sobre esos añadidos que se manifiestan al interior por grietas de asentamiento.
15. En la Tesis doctoral de HERMOSO CUESTA, Miguel, 1998, sobre Lucas Jordán, inédita, se cita documentación del Archivo General de Palacio donde consta que en 1701 la ornamentación del Casón aún no estaba terminada.
16. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa., *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de oro*, Madrid 1985.
17. Ese *Hércules Hispanicus*, símbolo en la Antigüedad de la Virtud y la Fortaleza, que había sido asumido en el Renacimiento como imagen del príncipe virtuoso que extendía el orden cristiano al mundo bajo la protección celeste, y en particular de la monarquía española desde Carlos V. Rosa López Torrijos argumenta la presencia de Hércules en lugar de Jasón en la entrega del vellocino de oro, en su libro *opus cit.*, pp. 12-16.
18. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *Ibidem*, p. 522.
19. PONZ, Antonio, *Viage por España, 1787* (1947, p. 554).
20. CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico*. 1800, t. III, pp. 328-337.
21. GUILLÉN ROBLES, Francisco., *opus cit.* p. XXXIX y XL.
22. PONZ, Antonio, *Ibidem*, p. 555.
23. Cean Bermúdez comenta que esa decoración ya había desaparecido. De no ser así, al eliminar ese entelado se arrancarían lo que quedara.
24. Por supuesto hay que admitir que una pequeña parte de lo que vemos no pertenece al pincel del pintor napolitano sino a las restauraciones con mejor o peor acierto efectuadas, y que la pintura original suya que ha llegado hasta nosotros está en la actualidad sucia, repintada y en algunos casos con peligrosas faltas de adhesión y cohesión. Pero, a pesar de todo, es una obra única de la pintura mural barroca.
25. VITRUBIO, Marco, *Los Diez Libros de Arquitectura*, l. VII, cap. III: "Habiendo pues de formarse bóveda, será de esta manera. Dispóngase una serie de listones rectos, distantes entre sí no más de dos pies... Estos listones se curvarán en arco, y se aseguraran a la contignación o al maderage del techo, con cantidad de saetas, fixas con clavos de hierro. Estas saetas deben ser de madera libre de carcoma, vejez y humedades, como del box, enebro, olivo, roble, ciprés y otras semejantes... Asegurados los listones, se unirá a ellos un tejido de cañas griegas quebrantadas, atándolas con tomiza de esparto de España, y siguiendo la curvatura. Por la parte superior de este camón se dará una capa de mortero, para que si penetraren algunas gotas de la contignación, o del techo, no pase al enlucido... Concluido y tejido el encamonado se extenderá en el cielo inferior la truxilación, luego se igualará con una mano de mortero común."
26. GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura*, (posterior A 1550) edición Príncipe de Ponz, 1788, p. 162 y ss. Recomienda como madera: "En nuestra España será bueno el pino de Cuenca y Balsaín antiguo y seco, porque es madera segura y fixa". Este tipo de construcción... "...Fué antiguamente usado en España, y se usa el día de hoy en la mayor parte de la Andalucía y Reyno de Granada...", y detalla... "...Estas ataduras de las cañas con el esparto al enmaderamiento, deben ser hechas con cuidado y destreza, porque en este aparejo consiste gran parte de la perfección de la obra, fixándolos con clavos entre tomiza y tomiza..."
27. FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, (1ª ed. 1663) 1736, I, Cap XLIV (pp. 136-145): "Trata de los cortes de las Armaduras y su asiento y justificación"; II Cap. 51 (pp. 149-153): "Trata de otro género de cubrir capillas grandes ó pequeñas con madera".
28. "...pero la de nuestro Lucas era una manera labrada, empastada y unida como a el óleo..." , nos dice PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *opus cit*, p. 508.

- ²⁹. Todos estos datos técnicos se constataron durante el estudio realizado por la empresa Restauración Castilla, promovido por la Subdirección General de Inmuebles y Obras, perteneciente a la Dirección General de Bellas Artes. Restauradores participantes: Teresa Fernández Muro, Lucía Martínez, Matilde Rubio y Alberto Santos.
- ³⁰. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, (1947, *Ibidem*, pp. 158-159), amigo personal de Lucas Jordán, admirador e inspirador iconográfico de sus composiciones pictóricas (no hay que olvidar que estudió Filosofía y Teología), nos describe esas fases de trabajo, como mas arriba citábamos, refiriéndonos a la decoración de la escalera de El Escorial.
- ³¹. ARMENINI, Giovanni Battista, *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid. 2000. pp. 161-162, nos explica cómo disimular esa junta entre las distintas *jornadas*: "...Al final de la jornada, una vez terminada la parte enlucida, se corta con diligencia lo que sobra en forma de bisel para que el día siguiente se le pueda aplicar nueva cal sin que aparezca signo alguno de nuevas uniones, ya que mientras se hacen los trabajos se procede trozo por trozo". Hemos elegido este tratado, escrito en su primera edición en 1586 y la más divulgada en 1678 en Venecia, por encontrar ciertas connotaciones y paralelismos en la descripción de la técnica al fresco con la que utiliza Lucas Jordán y que Palomino detalla posteriormente en los tomos segundo y tercero de su tratado de 1724.
- ³². PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *opus cit*, pp. 159-160; "Asentado pues este primer carton dibuxado y picado... y fixado con tachuelas, se estarcirá con la mazorquilla de carbon molido", o "...sobre él se iban pasaando, o recalcando los perfiles con un pedazo de asta de pincel con la bastante fuerza, para que pudiera hacer algún sulco en el estuque fresco...".
- ³³. La analítica de esta obra fue realizada por Artelab.
- ³⁴. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *Ibidem*, p. 165: Palomino nos habla de los pigmentos utilizados para la técnica del fresco, recomendando los minerales y dice referente al blanco (de cal pura llamado *blanco San Giovanni*): y así lo usaba Lucas Jordán en todo quanto pintó al fresco, y aseguraba que en toda Italia se practicaba lo mismo".
- ³⁵. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *Opus cit.*, p. 163. Palomino ya nos comentaba también este procedimiento y añadía: "Y en este caso será conveniente gastararlo con leche de cabras..".
- ³⁶. En GUTIERREZ PASTOR, Ismael, ARRANZ, José Luis.; "La decoración de san Antonio de los Portugueses de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte XI* (1999), p. 222, se cita un memorial del vecindario del 23 de marzo de 1701 donde se refieren a los veintiocho meses que la iglesia llevaba cerrada, y ya decorada, faltando sólo las partes bajas de la decoración.
- ³⁷. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *opus cit*, p.1112.
- ³⁸. Llevada a cabo por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, empresa adjudicataria Rearasa entre los meses de marzo-octubre de 1999. Participaron como restauradores: Angela Flores (Coordinadora), Teresa Fernández-Muro, Itziar Corostola, Ana Molero, Camino Vaquero y Silvia Valentín. La reseña histórica la realizó Ismael Gutiérrez Pastor y José Luis Arranz de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ³⁹. Los estudios químicos han sido realizados por el Dr. Enrique Parra Crego.
- ⁴⁰. ARMENINI, Giovanni Battista, *opus cit* Madrid. 2000. pp. 161-162.
- ⁴¹. ARMENINI, Giovanni Battista, *Ibidem.*, pp.179-180.
- ⁴². MERRIFIELD, Mary, *The art of fresco painting*, Londres 1846 (1966, p. 51).
- ⁴³. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, *opus cit.*, p 587. También lo recoge Mary Merrifield. *The art of fresco painting*. Londres 1846. ed 1966. pp 51.
- ⁴⁴. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *opus cit*, nos cuenta (p. 519), que trabajaba hasta los domingos, y la contestación que le dió a un amigo

que le reprendió por ello: "...en dejando los pinceles descansar un día se le querían subir encima, y que él había menester tenerlos debajo de los pies".

⁴⁵. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo, 1947, *Ibidem*, p. 519.

⁴⁶. Por ejemplo en los "San Juan Evangelista y la visión de la Inmaculada" de Salzburgo y de El Pardo; o las "Santa Ana" de Santa María de Campitelli en Roma, y la del mercado anticuario de Londres; o, cambiando la dirección de la composición, las "Asunción" de las Descalzas Reales de Madrid y la del Museo Municipal de Pontevedra...

⁴⁷. ATERIDO, Angel, "El verdadero asunto del "Homenaje a Velázquez" de Giordano", *AEA* 268 (1994), p. 397, nos dice, con relación al cuadro de homenaje a Rubens que "estamos ante la esencia de su arte, tanto técnica como plásticamente".

⁴⁸. Ver distintas alusiones al tema en FERRARI, Oreste y SCAVIZZI, Giuseppe, *Luca Giordano*, Nápoles 1992, en particular en el capítulo *Gli anni della Spagna*, pp. 129-155. La admiración del napolitano por Velázquez se plasma en la calificación que, según Pacheco, le dedicó a las "Meninas" como la "Teología de la Pintura".

⁴⁹. FERRARI, Oreste, SCAVIZZI, Giuseppe, *opus cit*, p.143.

B I B L I O G R A F Í A

- Archivo de la Hermandad del Refugio.
- ANGULO INÍGUEZ, D., “Francico Rizi. Pinturas Murales”, *A.E.A.* 188 (1974). pp 361 y sigs.
- ARES ESPADA, S. L., *Il segorno spagnolo di Luca Giordano*, Bolonia, 1954-55.
- ARMENINI, G.B., *De los verdaderos preceptos de la pintura* (1586), Madrid, 2000.
- ATERIDO, A., “El verdadero asunto del “Homenaje a Velázquez” de Giordano”, *AEA* 268 (1994), pp. 396-399.
- BALDINUCCI, F.S., “Vita di Luca Giordano pittore napoletano”, *Napoli Nob.* (1966), pp-89-96, 129-38.
- BOTTINEAU, I., “Felipe V y el Buen Retiro”, *AEA* 1958, pp. 117-123.
- BRIGANTI, G., *Pietro de Cortona e della pittura barocca*, Florencia, 1962.
- BROWN, J y ELLIOT, J.H., *Un palacio para un rey*, Madrid, 1981.
- CARR, D. W., “The fresco decorations of Luca Giordano in Spain”, *Record of the Art Musum*, Princeton University, 1979.
- CEAN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico*. 1800, t. III, pp. 328-337.
- CEREZO; M., “Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* 26, (1986), pp. 73-88.
- CONDE DE CASAL “La restauración de una joya artística (Frescos de San Antonio de los Alemanes)”, *Madrid. Arte Español XVII*, Madrid, 1948-1949, pp. 83-87.
- COSSÍO Y GÓMEZ DE ACEBO, M., *Historia de la Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, 1665-1915*. Madrid, 1915.
- COSSÍO Y GÓMEZ DE ACEBO, M., “La Real Iglesia de San Antonio de los Alemanes”, *BSSEE XXXI* (1923), pp. 1-27.
- DE DOMINICI, B., *Vite dei Pittori, Scutori ed Architetti napoletani*, Napoli, 1734, III.
- DEL CORRAL, J., *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1956.
- FERRARI, O., SCAVIZZI, G., *Luca Giordano, l’opera completa*, Nápoles, 1992.
- FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, 1736.
- GAYA NUÑO. J.A., *Guías artísticas de España*, Madrid, 1966, 2ª ed. p. 26.
- GUEVARA, F., *Comentarios de la pintura*, edición Príncipe de Ponz, 1788.

- GUILLEN ROBLES, F., *Catálogo del Museo de reproducciones artísticas*, Madrid, 1912, pp. XXX-LX.
- GUTIERREZ PASTOR, I., ARRANZ OTERO, J.L., “La decoración de san Antonio de los Portugueses de Madrid”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte XI* (1999), pp. 211-250.
- HARRIS, E., “Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses”. *A.E.A 134*. (1961), pp. 101-105.
- HERMOSO CUESTA, M., Tesis doctoral sobre Lucas Jordán, inédita, Zaragoza, 1998.
- IGARTÚA MENDÍA, M.T., “La Iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid”, *BASF 38* (1974).
- LÓPEZ TORRIJOS, R., *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de oro*, Madrid, 1985.
- MARTORELL y TELLEZ-GIRÓN, R., “Alonso Carbonel arquitecto y escultor del siglo XVII”, *Revista Española de Arte*, Abril-Junio 1936.
- MÉLIDA, J.R., “El techo pintado por Lucas Jordán” *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1912, pp. LXI-LXXI.
- MERRIFIELD, M., *The art of fresco painting*, Londres, 846 (1966).
- MESONERO ROMANOS, *El Antiguo Madrid*, Madrid, 1861.
- PAJARRÓN SOTOMAYOR, M., *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977.
- PALOMINO, A.A., *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1715-1724, 1ª ed. 1797 (1947).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura Madrileña de su tiempo. (1650-1700)*. Madrid, 1986.
- PONZ, A., *Viage por España, 1787* (1947).
- PRAST, A., “Restauración de los frescos de San Antonio de los Portugueses de Madrid” *Cortijos y Rascacielos 42* (julio-agosto 1947), pp. 7-9.
- RIANO, J., *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1881, pp. 1-12.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “El arquitecto Hermano Pedro Sánchez” *A.E.A. XLIII* (1970), nº 169, pp. 51-81.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, M.J., “Documentación conservada el archivo de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, encontrada hasta la fecha referente a las restauraciones llevadas a cabo en la citada iglesia. Intervención de Lucas Jordán”, *VI Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Tarragona, 1986, pp. 147-149.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, M.J., “Documentos sobre las pinturas de San Antonio de los Alemanes en Madrid”, *AEA LX*, (1987), nº 239, pp. 368-372.

-
- TORMO Y MONZÓ, E., *Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid, Madrid, 1927.
 - TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.
 - TOVAR MARTÍN, V., “El arquitecto Gómez de Mora iniciador del barroco en España. Proyecto de San Antonio de los Portugueses”, *Goya*, 174 (1983), pp. 338-44.
 - VITRUBIO, *Los Diez Libros de Arquitectura*, l. VII, cap. III, Barcelona, 1987.

UN NUEVO EDIFICIO MILITAR PARA MADRID

EN EL CAMBIO DEL SIGLO XIX AL XX:

LA ESCUELA SUPERIOR DE GUERRA

JESÚS CANTERA MONTENEGRO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DENTRO del amplio perímetro que en la zona de Argüelles ocupan diversas edificaciones militares, tiene una especial importancia, tanto por su arquitectura, como por su destino, la actual Escuela de Estado Mayor del Ejército, denominada cuando se llevó a cabo su construcción, Escuela Superior de Guerra.

Pareciera como si con el cambio de siglo se hubiera querido dotar a la institución formadora de los cuadros de Estado Mayor de una sede apropiada a su categoría, pues, como enseguida se verá, hasta entonces la Escuela estaba ubicada en un edificio sin condiciones adecuadas para su función. Pero vayamos por partes, desmenuzando los distintos aspectos que nos llevarán a analizar el conjunto arquitectónico objeto de este estudio.

El Cuerpo de Estado Mayor y sus primeras escuela hasta finales del siglo XIX

Fue casi cien años antes de la construcción del actual edificio cuando, gracias al empeño del general don Joaquín Blake, se concretó la necesidad de conformar un verdadero Cuerpo de Estado Mayor, si bien es cierto que en los siglos anteriores había existido algo que bien podría denominarse como Estado Mayor.

Un momento trascendental vino dado con la formación del ejército de operaciones para la campaña de Portugal del año 1801, pues entonces se instituyó la presencia de un jefe de Estado Mayor.

Sin embargo, hubo que esperar una década para que, merced al esfuerzo del general Blake y a la especial situación determinada por la francesada, se constituyera, en fecha de 9 de junio de 1810, un auténtico Cuerpo de Estado Mayor, con funciones bien definidas y ciertamente distintas de las de los demás cuerpos militares.

De todas formas, y a pesar de la utilidad que el nuevo Cuerpo demostró en la guerra, la llegada de Fernando VII a España en 1814 supuso su final. Ahora bien, la anulación sólo fue temporal, pues al año siguiente, el pánico suscitado en toda Europa por el regreso del Emperador Napoleón a Francia y el temor a una nueva guerra, propició el renacer del Cuerpo de Estado Mayor, el cual rápidamente se compuso con oficiales de los diferentes Cuerpos, a los que por otra parte no dejaron de pertenecer, lo cual parecía dar a entender que la medida era tan sólo temporal.

Y así fue, pues la tranquilidad derivada de la derrota definitiva de Napoleón en Waterloo, determinó una nueva supresión del Cuerpo de Estado Mayor.

Pasan los años, y llegado el período del Trienio Liberal, se vuelve a plantear la conveniencia de que el Ejército contara con un Cuerpo de Estado Mayor; sin embargo, el asunto se demoró hasta febrero de 1823, momento en el que comenzó a organizarse el Cuerpo a base de Jefes y Oficiales procedentes de los demás cuerpos del Ejército. Pero lógicamente, el final del período político, supuso también el del Cuerpo de Estado Mayor.

Esporádicos renaceres, como el que en 1833 implantó planas mayores en las capitanías generales y en los grandes cuerpos de ejército, fueron de escasa duración, aunque permitieron llevar las cosas hasta motivar el que, en agosto de 1835, se acordara la constitución del Cuerpo de Estado Mayor, cuestión que sin embargo aún se retrasó hasta 1836, haciéndose además de forma provisional.

Fue el Decreto de 9 de enero de 1838 el que realmente formó un Cuerpo de Estado Mayor. Éste constó de un cuadro efectivo y otro eventual, de tal manera que en el primero los ascensos se hacían por antigüedad, mientras que en el segundo se mantenían como supernumerarios en sus escalas respectivas. Además, una vez que ya estuvo conformado el Cuerpo, en ese mismo año de 1838 se determinó que su color distintivo fuera el azul turquí, tal como se ha mantenido hasta hoy en día, y además, se fijaron las condiciones que debían tenerse en cuenta por los aspirantes a formar parte del Cuerpo de Estado Mayor, así como los exámenes a los que deberían enfrentarse para el acceso.

Una vez restablecido el Cuerpo, y parecía que ya por fin con carácter definitivo, se consideró oportuno que contara con una escuela o academia en la que se diera la formación precisa y específica a quienes habían conseguido ingresar en él. Fue así como un real decreto de 22 de febrero de 1842 determinó la constitución de la *Escuela Especial de Estado Mayor*, en la que, al contrario de lo que hasta entonces había venido ocurriendo, ingresaría un personal no procedente de otros Cuerpos militares. Formada ya la Escuela, quedó ubicada en el madrileño cuartel de Guardias de Corps –también conocido como del Conde Duque–, pues su gran superficie permitía albergar a la nueva institución sin tener que desalojar ninguna de las que entonces existían en el¹. La Escuela se inauguró el día 5 de abril de 1843.

En 1844 se dio otro importantísimo paso para el funcionamiento del Cuerpo de Estado Mayor al constituirse el Cuerpo de secretarios-archiveros, destinado a ayudar a los jefes y oficiales en las tareas meramente administrativas, permitiendo así que éstos se ocuparan de las actividades estrictamente militares.

El rápido progreso que hacía el Cuerpo y lo importante de sus actividades, determinó a las autoridades a aumentar la plantilla de sus componentes, por lo que en 1847, de nuevo fueron admitidos a intentar el ingreso en el Cuerpo, oficiales procedentes de artillería, ingenieros y marina. Otra novedad surgida en ese mismo año fue la de una modificación en el plan de enseñanza, pues, en el intento de que los componentes de Estado Mayor conocieran lo más posible las formas de actuación de los diferentes Cuerpos del Ejército, se amplió en dos años el anterior plazo, más breve, en el que los alumnos de la Escuela, una vez finalizado un período teórico, realizaban otro de tipo práctico en unidades de Infantería y Caballería fundamentalmente, aunque también adquirían conocimientos del funcionamiento de las maestranzas y parque de Artillería e Ingenieros, ocupando en esos dos años todos los cargos, desde subalterno al de jefe, lo que les confería un perfecto saber de las características de los diferentes Cuerpos del Ejército, algo fundamental para el futuro desarrollo de su actividad.

Por todos estos motivos, el plan de estudios de la Escuela de Estado Mayor resultó muy complejo y completo, pues a través de sus enseñanzas se pretendía conseguir la mejor formación de sus miembros. De ello da cuenta el que, por ejemplo, Pascual Madoz recoja en su célebre *Diccionario geográfico, estadístico e histórico* del año 1848, el plan de estudios de la Escuela, el cual no nos resistimos a presentar en un apéndice, tal como él lo muestra, pues permite percibir el grado de cono-

cimientos, científicos y militares, que adquirirían los alumnos. (V. Apéndice).

En el proceso de consolidación del Cuerpo merece hacerse mención a la real orden de 7 de julio de 1854, que determinó la organización de la Escuela de Estado Mayor.

Por fin, con todos estos factores favorables, el Cuerpo de Estado Mayor tenía una consistencia firme como para no desaparecer, todo lo contrario de lo que había estado sucediendo anteriormente. Fue así como llegó el momento definitivo de su confirmación, lo que se manifestó con una real orden de 1 de mayo de 1858, en la que se aprobaba su Reglamento. En él se especificaban sus cometidos, funciones y organización, quedando además recogidas las diferentes reales órdenes que, desde aquel ya lejano año de 1810, se habían ido publicando sobre el funcionamiento del Estado Mayor.

En 1882 se produjo un importante cambio en la composición de los aspirantes al ingreso en la Escuela de Estado Mayor. La fundación de la Academia General Militar en ese mismo año, determinó que los nuevos oficiales del Cuerpo deberían pasar tres años en la nueva Academia, el último de los cuales se denominaba *Preparatorio* y lo cursaban conjuntamente con los aspirantes a los Cuerpos de Artillería e Ingenieros. Tras esos tres años, los futuros oficiales de Estado Mayor ingresaban en la Escuela del Cuerpo con el empleo de alférez alumno.

Llegó sin embargo un momento en el que el Cuerpo de Estado Mayor se saturó de personal, por lo que, entre 1887 y 1893 estuvieron suspendidas las convocatorias para ingreso de nuevos miembros. En este último año, las reformas llevadas a cabo en la organización del Ejército por el Ministro de la Guerra, General don José López Domínguez, permitieron la reapertura de las convocatorias, lo que además determinó la reorganización de la escuela en la que se formarían los futuros oficiales del Cuerpo de Estado Mayor, la que entonces se denominó como *Escuela Superior de Guerra*, que quedó ubicada en las casas nº 1 y 2 de la madrileña Plaza del Conde de Miranda².

El solar del Seminario de Nobles

Durante unos años estuvo funcionando la recién constituida Escuela Superior de Guerra en los edificios acabados de indicar, hasta que no mucho tiempo después, se planteó la necesidad de que contara con una nueva sede. Fueron diferentes las causas que lo propiciaron, pero

entre ellas fue fundamental la cada vez mayor importancia concedida al Cuerpo de Estado Mayor, y consecuentemente, a la formación de sus cuadros, lo que requería unos locales con las condiciones adecuadas a su función, cosa que no cumplía la edificación en la que entonces se encontraba³.

Así, una real orden de fecha 14 de octubre de 1898 (D.O. núm. 230), aprobaba el plan de necesidades que debería tenerse en cuenta en la redacción del proyecto para un edificio de nueva planta destinado a albergar la Escuela Superior de Guerra, al tiempo que disponía que por parte de la Comandancia de Ingenieros de Madrid, se propusieran las condiciones con las que podría anunciarse un concurso para la adquisición de un solar en el que levantarlo.

Sin embargo ocurrió que un poco antes de que aparecieran publicados estos puntos en la real orden, se produjo otra circunstancia que a la larga fue fundamental, como fue el que quedara libre el solar del antiguo Seminario de Nobles y que se acordara que en él se levantarán edificios para diferentes instituciones militares, de manera que, al final, una parcela de este solar se destinó a la Escuela Superior de Guerra.

El Seminario de Nobles fue comenzado a levantar el día 17 de julio de 1731 por la Compañía de Jesús, con el fin de formar a los hijos de la nobleza española dentro de los principios educativos de la Orden. Sin embargo, la institución sólo estuvo funcionando poco más de treinta años, pues el 1 de abril de 1767 se firmó la expulsión de los jesuitas de España, si bien, el edificio continuó con su labor docente, aunque de carácter civil, bajo la dirección del insigne marino, matemático, astrónomo y geógrafo, don Jorge Juan y Santacilia (1713-1775).

Con la francesada, aquellas dependencias se convirtieron en acuartelamiento, y como tal continuaron funcionando, incluso tras ser readmitida por Fernando VII en 1815 la Compañía de Jesús. Así fue hasta 1826, en que estando ocupado el edificio por la Guardia Real de Infantería y la Brigada de Artillería de la Guardia Real, fue entregado a los jesuitas en virtud de la cesión que en 1823 se les había hecho de sus antiguos colegios; y de este modo, el viejo Seminario de Nobles retornó a sus primitivas tareas docentes.

Ahora bien, nuevamente la posesión de los jesuitas fue breve, pues en 1834 les fue incautada por el Estado en virtud de la Ley de Exclaustración. No faltó sin embargo el edificio a su labor de magisterio, y así, cuando en 1836, el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, a través de la Dirección General de Estudios, determinó el trasla-

do de la Universidad de Alcalá de Henares a la capital del Reino, se habilitó el antiguo Seminario de Nobles para albergar alguna de sus dependencias.

Y tal como parecía el sino del edificio, de nuevo, al cabo de un corto tiempo, su vida volvió a tomar un nuevo rumbo, aunque esta vez bastante diferente, pues debido a su infrautilización por la Universidad Central, el capitán general de Madrid, don Evaristo San Miguel, solicitó la cesión de aquella construcción para instalar en ella el hospital militar, ya que en aquel entonces, los militares enfermos eran distribuidos entre los hospitales del Saladero, Santa Isabel y San Juan de Dios. Formulada la solicitud, el día 12 de enero de 1841, el Ministerio de Hacienda cedía el edificio para el fin propuesto.

Para adaptar la construcción a su nuevo destino se llevó a cabo un proyecto redactado por el comandante de Ingenieros don Gabriel Sáez de Buruaga, con un presupuesto de 239.229 reales y 5 maravedís, realizándose el traslado de los enfermos militares al nuevo hospital, desde los hospitales antes mencionados, el día 27 de diciembre de 1841, y según comenta con admiración Pascual Madoz, se transportaron trescientos ochenta y un enfermos en tan sólo ocho horas⁴.

El hospital del Seminario de Nobles funcionó con buenas condiciones hasta que llegó un momento en el que la construcción quedó obsoleta, tanto por los años que tenía, como por los avances que en ese tiempo se habían realizado en la tipología de las construcciones hospitalarias⁵.

Entre tanto, en 1883 se había dado comienzo a las obras de un nuevo hospital militar en Carabanchel, el cual se levantó de acuerdo con las normas que en aquellos tiempos se seguían a nivel internacional en la construcción de centros hospitalarios.

Esto, unido a la caída de algunos techos y las quejas de los vecinos aledaños al hospital por algunos incendios ocurridos en él, acabaron produciendo el que el Ministro de la Guerra firmara, con fecha 11 de diciembre de 1897, una real orden por la que se ordenaba que todos los enfermos y las dependencias del Hospital del Seminario de Nobles se trasladaran al nuevo hospital militar construido en Carabanchel.

Justo tres días después del abandono del hospital, una real orden de 14 de diciembre de 1897 (D.O. núm. 281), determinaba el nombramiento de una comisión que debería estudiar la forma en que podrían instalarse de forma adecuada las dependencias del Cuerpo de Ingenieros en Madrid⁶. De tal forma ocurría esto coincidiendo con la disponibilidad del solar del antiguo Seminario de Nobles y su huerta, que la comi-

sión entendió que allí había espacio más que suficiente para poder instalar distintas dependencias militares, presentando una distribución en el año 1888, que sin embargo quedó en suspenso hasta diez años después.

Cuando pasaron esos diez años, el abandono del edificio provocó aún un mayor deterioro de sus estructuras, lo que propició el que por una real orden de 25 de enero de 1898 (D.O. núm. 19), se aprobara el presupuesto y el pliego de condiciones para su derribo.

Fue entonces cuando se retomó la distribución presentada por la citada comisión en el año 1888, la cual fue aprobada por una real orden de 28 de enero de 1899 (D.O. núm. 23)⁷.

Podemos aclarar la distribución que determinó la aprobación de esa real orden, y que, en concreto, permitió plantear que en aquel inmenso terreno, que ocupaba tanto la parte del edificio del antiguo Seminario de Nobles como la huerta, se construyeran edificios para la Comandancia General de Ingenieros, el Parque y Talleres de Ingenieros de la Plaza, el Laboratorio de Ingenieros, un Almacén para materiales del Cuerpo de Ingenieros, la Escuela Superior de Guerra y el cuartel para el Escuadrón de la Escolta Real. Posteriormente, en 1900, se aprobó mediante una nueva real orden (R.O. de 12 de octubre de 1900), que allí también se construyera un edificio para el Museo de Ingenieros, que habría ocupado el ángulo suroccidental del solar, el que hacía esquina a la calle de la Princesa y la plaza del Seminario de Nobles⁸.

Una sede de nueva planta para la Escuela Superior de Guerra

Volvamos a recordar la real orden de fecha 14 de octubre de 1898 (D.O. núm. 230). En ella, como ya se ha dicho, se aprobó el plan de necesidades que debería tener el proyecto que sería redactado para un edificio de nueva planta destinado a albergar la Escuela Superior de Guerra; en ella también se disponía que por parte de la Comandancia de Ingenieros de Madrid, se propusieran las condiciones con las que podría anunciarse un concurso para la adquisición de un solar en el que levantarlo. De todo ello, resulta especialmente interesante el recoger los principios que se señalaban como necesarios a la hora de construir el edificio, pues nos permiten apreciar muchos de los condicionantes que determinaba su especial cometido.

Idea interesante es la que contemplaba un aspecto que debería tenerse en cuenta en la ubicación de la Escuela, y que venía propiciado por

el tipo de alumnado que accedería a ella. Así se decía que, al ser generalmente los alumnos cabezas de familia, convendría que el edificio no estuviera demasiado alejado en comunicaciones de la ciudad, siendo bueno que se construyera en el extrarradio, pero en una zona que fuera cabecera de tranvías.

Por otro lado, en lo que a la parte meramente constructiva se refería, se planteó que el edificio contase con dos o tres aulas de hasta 50 ó 60 m² para clases teóricas, mientras que las restantes podrían ser de entre 35 y 40 m², e incluso algunas de 25 a 30 m².

También se contempló la necesidad de una sala de dibujo de entre 80 y 120 m², la cual, si era posible, se dispondría de forma que tuviera una iluminación cenital.

Por la condición de ser un centro de enseñanza militar se tendría en cuenta la necesidad de dotarle de una sala de esgrima de 80 m².

Para guardar el material de enseñanza se consideraba oportuno el disponer de un gran local de entre 150 a 200 m².

También se tuvo en cuenta el contar con una biblioteca, en la que el depósito fuera de entre 250 y 300 m² y la sala de lectura de 20 a 30 m².

Otras dependencias que se contemplaron en el pliego de necesidades de la Escuela, y que también deberían ser observadas en la redacción del proyecto, fueron los despachos para el cuadro de profesores, cuatro salas de unos 40 m² para descanso de los oficiales-alumnos, de forma que habría una por curso, una sala de visita, enfermería, botiquín, cuartos de aseo y retretes.

Toda esta serie de dependencias formaban un bloque homogéneo, pero la Escuela precisaría de otras más, también necesarias por su especial condición de centro docente de carácter militar. Así se hacía preciso construir un picadero cubierto, que debería tener una tribuna para los examinadores. El picadero debería disponer de una cuadra para ochenta caballos y un guadarnés para cien equipos, con abrevadero, estercolero y almacén para el pienso. Todo este conjunto se proponía que se proyectara próximo al edificio principal de enseñanza, pero prudentemente separado de él por cuestiones higiénicas.

Para cubrir las necesidades de custodia y funcionamiento de la Escuela, era necesario tener presente la construcción de un cuerpo de guardia, un dormitorio de tropa capaz para cien hombres, un comedor de tropa y un dormitorio y comedor para seis sargentos. Todo este conjunto de dependencias para la tropa de servicio, se proponía que estuviera englobado en un edificio que contara con planta baja, principal

y segunda, en el que la zona cubierta no podría ser inferior a 1.000 m².

Contando con toda esta serie de necesidades, se indicaba que la superficie del solar en el que se levantara la Escuela no podría ser inferior a 4.500 m².

Unos meses más tarde de toda esta serie de intenciones y disposiciones, una nueva real orden, la ya expresada de fecha 28 de enero de 1899, precisaba la ocupación del solar del antiguo Seminario de Nobles por distintas dependencias militares, y entre ellas, la Escuela Superior de Guerra. Pero además, contemplaba alguna de las condiciones que deberían tenerse en cuenta a la hora de redactar los proyectos a la luz del solar asignado, pareciéndonos oportuno reseñar en este sentido el párrafo en el que se decía que

la parte que resulta disponible del solar del antiguo Hospital Militar, se destine a la construcción de Edificios para Escuela Superior de Guerra y cuartel para el Escuadrón de Escolta Real, estableciéndose para uso exclusivo de ambas dependencias, un picadero cubierto de las mejores condiciones posibles con tribuna y guadarnés independiente para cada uno de ellos.

Con ello, el picadero planificado en la real orden del 14 de octubre de 1898 sería compartido con otra unidad militar, el Escuadrón de la Escolta Real, al que se le asignó una parcela lindante con la de la Escuela Superior de Guerra.

La parte del solar del conjunto del Seminario de Nobles que se designó para la Escuela Superior de Guerra y el cuartel del Escuadrón de la Escolta Real, fue la comprendida entre las calles Mártires de Alcalá por el oeste, Santa Cruz de Marcenado por el norte, las Negras⁹ por el este y un muro que servía de separación con el Palacio de Liria por el sur, lo que constituía una superficie de 12.242,41 m². De ese espacio, la parcela de la Escuela Superior de Guerra era la que asomaba a la esquina formada por las dos primeras calles citadas, con una superficie de 6.366,59 m², y por lo tanto, más que suficiente, ya que las necesidades estimadas para la Escuela, eran, como ya se ha señalado, de 4.500 m².

La real orden tenía además otro punto que nos parece sumamente interesante, como es el que pretendía que se diera rapidez a las obras proyectadas, y así, se decía que la Comandancia de Ingenieros de Madrid debería realizar los anteproyectos lo suficientemente detallados, para que desde ese momento pudiera llevarse a cabo la construcción de cimientos y demás obras subterráneas, y poder darse una solución lo más rápida posi-

ble, al tiempo que práctica y económica, a los problemas que planteaba la necesidad de rellenar los solares para llevarlos hasta la rasante prevista por el Ayuntamiento en las calles de Mártires de Alcalá y de Santa Cruz de Marcenado, y que suponía una diferencia de nivel de 6,25 metros con el nivel entonces existente en el solar.

El siguiente paso se dio con la disposición del Ministro de la Guerra de fecha 3 de mayo de 1899, por la que, en cumplimiento de la Ley de Presupuestos de 28 de junio de 1898, determinaba que se comenzara la construcción de los edificios, para lo que ordenaba que se redactara el preceptivo proyecto.

Con todos los condicionantes ya favorables para proceder a la construcción del edificio, lo primero que hubo de hacerse fue dejar expedito el solar, pues en aquel momento estaba ocupado por unas edificaciones de carácter temporal pertenecientes a la Brigada de tropas de Sanidad Militar. Ello no planteó ningún problema, precisamente por ese carácter provisional de las construcciones, de manera que inmediatamente se procedió a su derribo.

Resuelta esta cuestión, se pasó a planificar las soluciones que podrían adoptarse para que el conjunto de edificios que se levantarán para la Escuela lo hiciera de acuerdo con las condiciones señaladas en las reales órdenes antes mencionadas.

Así por ejemplo, la primera propuesta presentada (fig. núm. 1), proyectaba que el edificio principal tuviera sus fachadas hacia las calles de Santa Cruz de Marcenado y Mártires de Alcalá; en esta calle, y continuación de ese edificio, se levantaría otro donde acuartelar cien hombres. Por otra parte, este último pabellón constituiría uno de los lados pequeños de un patio rectangular que tendría cerrados sus otros tres lados por sendas cuadras, dos para cuarenta caballos cada una, y una tercera para veinte caballos. A oriente de este conjunto de cuadras y pabellón de tropa, se formaba otro patio más pequeño y de planta irregular, destinado a accesorios y al que asomaba un edificio cuya finalidad era la de albergar una cuadra para enfermería y animales contagiosos, con cuarto para el veterinario y un herradero. Por último, también se planteaba la construcción de un picadero de tamaño amplio, con 42 m² de superficie.

Finalmente, de entre las diferentes propuestas presentadas por el Cuerpo de Ingenieros se eligió la que figuraba en segundo lugar y que presentaba las siguientes características (fig. núm. 2):

El edificio principal también tendría sus fachadas hacia las calles de Santa Cruz de Marcenado y Mártires de Alcalá, y también, como en el caso de la primera propuesta, habría un pabellón para tropa con capa-

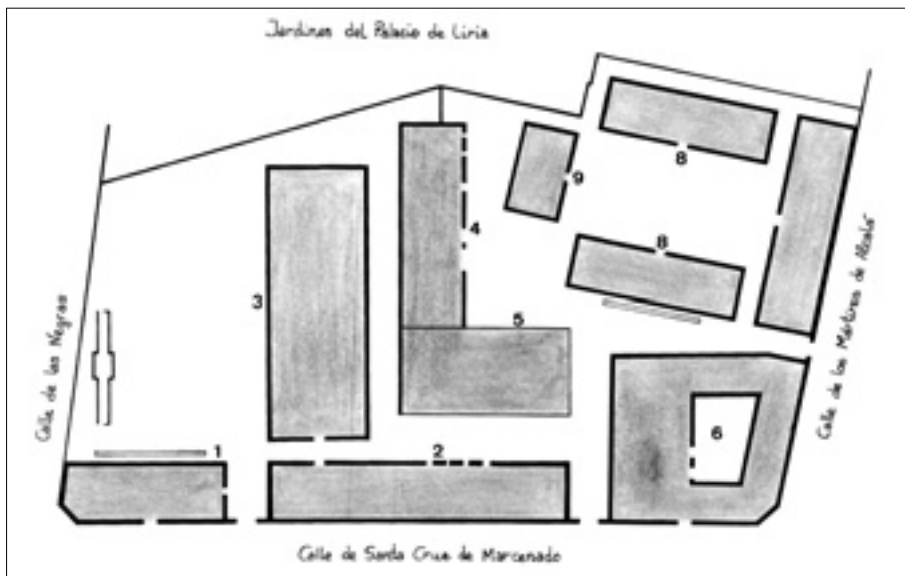


Fig. nº 1.-Plano de la distribución del cuartel de Escolta Real y de la Escuela Superior de Guerra, basado en el plano de fecha 27 de mayo de 1899 (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). Cuartel de Escolta Real: 1. Edificio principal, 2. Edificio de tropa y servicios, 3. Cuadra para 124 caballos, 4. Cuadra de enfermería y servicios, 5. Picadero. Escuela Superior de Guerra: 6. Edificio principal, 7. Edificio para la tropa de servicio en la Escuela, 8. Cuadras para 40 caballos cada una, 9. Cuadra para 20 caballos.

cidad para cien hombres, el cual asomaría a la última de las calles citadas, pero con la diferencia respecto a la primera propuesta, de que se prolongaría hasta la tapia del palacio de Liria. Una mayor diferencia en los planteamientos se marcaba con las cuadras, pues, paralela al muro del palacio del Liria y separada de él cinco metros, se levantaría una cuadra de 28 x 11 metros, capaz para treinta y seis caballos; formando ángulo con ésta, y frente al pabellón de tropa, habría otra de 32 x 11 metros, en la que podría haber cuarenta y cuatro caballos. Entre ambas estaría el estercolero.

A espaldas de la cuadra de cuarenta y cuatro caballos abría un patio de accesorios, con una cuadra para veinte caballos, en la que además se dispondría de cuadra-enfermería, cuarto para el veterinario, herradero y la cocina de tropa. Cerraba el patio de accesorios un picadero cubierto.

Con esta solución, el edificio principal quedaba bien aislado de la zona de cuadras, lo que redundaba en una mayor salubridad, al tiempo que quedaba un patio verdaderamente espacioso.

Por las prisas para el inmediato comienzo de las obras, éstas fueron principiadas en la parte de cimentación mientras se redactaba el proyecto definitivo, el cual fue firmado con fecha 31 de enero de 1901 por el capitán de Ingenieros don Miguel Manella, con un presupuesto de 1.627.730 pts. Una real orden de 14 de septiembre de 1901 (D. O. núm. 204) aprobó el proyecto y determinó que del importe total del presupuesto, se desglosaran las partidas correspondientes a la parte de la obra ya ejecutada, debiendo redactarse un nuevo proyecto sobre la base de que la construcción debería ser llevada a cabo por el sistema de contrata, aprovechándose la circunstancia para tener en cuenta algunas precisiones de carácter técnico que habría de manifestar la Sección de Ingenieros del Ministerio de la Guerra¹⁰.

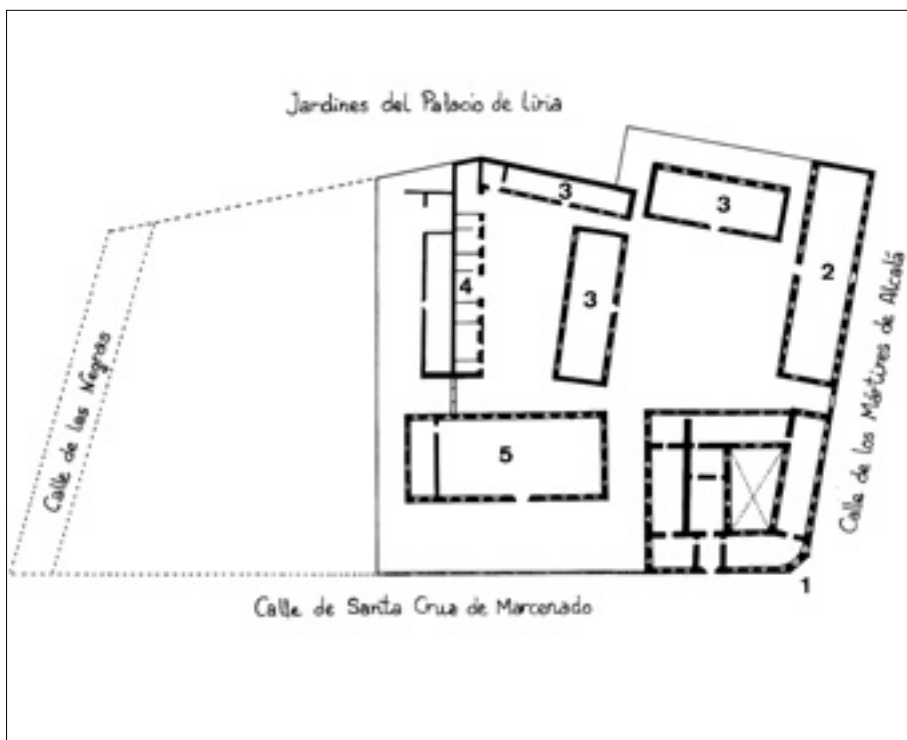


Fig. nº 2.-Distribución de la Escuela Superior de Guerra basada en el "Plano de cerramiento de los locales afectos a la Escuela Superior de Guerra", de fecha 29 de julio de 1903, firmado por el capitán de Ingenieros don Miguel Manella (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). 1. Edificio principal, 2. Edificio para la tropa de servicio en la Escuela, 3. Cuadras, 4. Cuadra para enfermería y servicios, 6. Picadero.

Nuevas vicisitudes en la construcción de la Escuela Superior de Guerra

Llevadas a cabo las obras de cimentación se observó un problema en la contención de tierras debido a las condiciones del terreno en el que se levantaba el edificio, lo que requirió una intervención no planteada previamente y que fue encomendada por el Ingeniero Comandante de Madrid, coronel don Francisco López, al capitán de Ingenieros don Miguel Manella, en fecha 30 de octubre de 1902.

El tema lo conocemos por la justificación de las obras que aparece reflejada en la memoria del proyecto que hubo de redactarse para acometer el asunto, y que con el título de *Proyecto de ampliación al de "Escuela Superior de Guerra"*, fue firmado por el capitán Manella con fecha 22 de noviembre de 1902, con un presupuesto de 56.680 pts., siendo aprobado por una real orden de 27 de diciembre de 1902. En él se proponía la construcción de un edificio entre la Escuela Superior de Guerra y el cuartel para la Escolta Real, para que reforzara toda la obra de cimentación y consolidara el terreno¹¹.

La cuestión que defendía la construcción de este edificio estaba basada en que, una vez hecha la cimentación y efectuado el relleno de la parcela de la Escuela Superior de Guerra, se producirían peligrosos empujes sobre la colindante, correspondiente al cuartel de la Escolta Real, y que estaba sin rellenar, lo que conllevaba una situación de inestabilidad en el edificio de accesorios de la Escuela y en el muro medianero entre las dos parcelas. El problema tendría una fácil solución con sólo rellenar el solar del cuartel de la Escolta, lo que por contra supondría un encarecimiento en la construcción de éste cuando en el futuro se emprendieran sus obras, pues la cimentación habría que hacerla con el sistema de pozos, muy caro por la gran cantidad de madera necesaria para la entibación, pudiendo hacerse, si no se hiciera el relleno, con el sistema propuesto por el comandante don Miguel Manella, a base de "zanja corrida mamposteada con buena piedra de pedernal, tomada con mortero hidráulico", que resultaba mucho más económico.

Así, el proyecto al que estamos haciendo referencia proponía que, para aprovechar las ventajas de la cimentación abierta, sin tener que hacer excavaciones, se realizara un edificio para el cuartel de la Escolta Real que serviría para contener las tierras, y por lo tanto, reforzar el conjunto de la Escuela Superior de Guerra. Este edificio se destinaría a cuadra para diecisiete caballos con herradero y estercolero.

De todas formas, nos queda la constancia de que los problemas en la estabilidad del terreno tuvieron sus consecuencias, pues afectaron

fundamentalmente a los pisos y tabiques de la planta baja del edificio principal de la Escuela, tal como consta por la real orden de 7 de mayo de 1906, en la que se determinaba que se hiciera el pertinente proyecto para poner remedio a los desperfectos ocasionados por los asientos del terraplén. Pero aún hay más, en el informe que en el año 1917 realizó la Comandancia de Ingenieros de Madrid sobre el estado y vicisitudes de los edificios militares bajo su dependencia, se hacía referencia a grietas en algunos muros y fallos en los asientos de los pavimentos, debidos a movimientos en el terreno de cimentación, en lo que hemos de considerar que sin duda influyó, además del terreno arcilloso de la zona, la necesidad de haber tenido que rellenar el solar y los empujes que este relleno ejerció sobre la parcela contigua del previsto cuartel de la Escolta Real.

Así recogía estos problemas el informe a que hemos hecho referencia:

Muros y obras de fábrica. En buen estado observándose algunas grietas en los muros de piñón de dos edificios de planta baja destinados á cuadras y en zócalo del patio del edificio de Ordenanzas, debidas á asientos del terreno de cimentación.

Pavimentos. Los de cuadras de morrillo, y los de los restantes locales de baldosín de cemento y madera. Están en buen estado pero con asientos en algunos puntos debidos al terreno¹².

Tras los trabajos de cimentación, las obras de la Escuela al principio fueron a buen ritmo, pero luego se detuvieron durante largo tiempo, hasta el punto de que en 1917 hubo de redactarse un proyecto para finalizarlas, lo que permitió concluir las definitivamente en 1920.

Pero vayamos por partes en ese dilatado período de la historia del edificio.

La no terminación de las obras, y posiblemente el no saberse cuando finalizarían realmente, hizo que no se considerase oportuno el traslado de la Escuela Superior de Guerra desde sus locales en la Plaza del Conde de Miranda hasta su nueva sede mientras no estuviera completamente terminada.

Entre tanto, un Real Decreto de 3 de diciembre de 1902 (C.L. núm. 248), determinaba la refundación de la Escuela de Equitación Militar¹³. El artículo 2º de este Real Decreto expresaba que este centro tendría su sede en Madrid, pero en el preámbulo del mismo se decía que “la inmediata implantación de la Escuela no ha podido verificarse hasta el presente por falta de local apropiado al objeto”.

No cabe extrañar por ello el que, al no estar utilizados los edificios construidos para Escuela Superior de Guerra, se optara por aprovecharlos temporalmente para la recién reimplantada institución. Allí ya estaban construidas las cuadras y el picadero y tan sólo faltaba por concluir la parte del edificio principal destinado a aulas y despachos, lo cual no era obstáculo para el buen funcionamiento de la Escuela de Equitación Militar.

Sin estar claro el porqué, fueron muchos los años en los que se retrasó el rematar definitivamente las obras del edificio principal, hasta que ya por fin, en 1917, se tomó la determinación de concluir en el tiempo aquella ya prolongada construcción, para lo cual, una real orden de 12 de abril de ese año dispuso que se redactase el preceptivo proyecto.

Fue así como con fecha de 28 de mayo de 1917, el comandante de Ingenieros don Federico García Vigil, firmó el *Proyecto de las obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra*, con un presupuesto de 303.272,05 pts. si se llevaban a cabo por el sistema de gestión directa, o de 333.162,60 pts., si por el contrario se hacían por el de contrata. El proyecto y el presupuesto, con pequeñas modificaciones que deberían resolverse, fueron aprobados por una real orden de 20 de agosto de 1917 (D.O. núm. 186), disponiéndose que se hicieran por el sistema de contrata¹⁴.

Gracias a la memoria del proyecto podemos saber en qué estado se encontraban las obras y lo que faltaba para concluir las. En ella se señala que “todos los edificios que comprenden la Escuela Superior de Guerra están terminados y ocupados por la Escuela de Equitación, a excepción del edificio principal”, quedándonos de esta forma perfectamente confirmado que todo estaba finalizado salvo ese edificio principal.

Respecto a este pabellón, la memoria del proyecto deja constancia de que era un bloque que constaba de sótano y plantas baja, principal, segunda y tercera, pero que esta última sólo ocupaba parte de la crujía posterior o meridional. Todo este conjunto estaba ya totalmente cubierto.

Analizando por partes las diversas plantas, también se especifica sobre cuál era su estado y lo que faltaba por hacer. El sótano estaba ocupado como almacén de todo tipo de materiales, quedando por levantar los tabiques para su distribución interna; las restantes plantas tenían totalmente terminada la tabiquería.

También restaba:

a) los saneamientos, la distribución de agua, la instalación de las salidas de humos y las bajantes, pero éstas, tan sólo en la parte interior del edificio, en la zona por debajo del piso de la planta baja.

b) de las tres escaleras proyectadas, la principal sólo tenía terminada la meseta de desembarque en la planta principal; la escalera secundaria estaba a falta de la instalar la balaustrada y hacer los peldaños y, finalmente, la escalera de servicio estaba casi por construir en su totalidad, pues tan sólo tenía hechos los muros de la caja. Faltaba también por hacer la escalera de subida a la azotea.

c) en las fachadas había que llevar a cabo el barnizado del ladrillo prensado, la limpieza de la sillería y construir el balcón principal, que sólo tenía colocada la repisa.

d) faltaba también por construir e instalar el muro y la verja de cerramiento, con sus correspondientes puertas, así como las aceras interiores, con sus pasos de entrada y el empedrado del patio principal y de los pasos.

La real orden de 20 de agosto de 1917 aprobó, como ya se ha dicho, el proyecto y el presupuesto de estas obras, con la modificación de suprimir el sistema de calefacción propuesto, ordenándose que la Comandancia de Ingenieros redactara un proyecto de calefacción central. Por otra parte, la misma real orden determinó que las obras deberían estar comprendidas en el caso "b" de la real orden de 23 de abril de 1908 (C.L. nº 92), con doce meses de duración, lo que en principio daba un plazo para la culminación del ya largo proceso de construcción de la Escuela Superior de Guerra.

Pero a pesar de las intenciones por finalizar los trabajos, estos seguían retrasándose, y así, una real orden de 15 de octubre de 1918 aprobaba un presupuesto reformado del aprobado en 20 de agosto de 1917, para así poder realizar la segunda subasta de adjudicación de las obras, subiendo entonces el montante a 452.514'81 pesetas. Pero, aún así, incluso hubo de hacerse un presupuesto adicional de 17.110 pts. que fue aprobado por real orden de 18 de septiembre de 1919 (D.O. núm. 211), elevándose con él la cuantía a 469.624'81 pts.¹⁵. Por otra parte, consta que el contratista adjudicatario de esta última etapa del proceso constructivo de la Escuela Superior de Guerra fue don Joaquín Giner y Barrás.

De aquí, a la finalización definitiva de las obras, se hicieron algunas mejoras que no está de más reseñar, como por ejemplo, la que fue aprobada por una real orden de 16 de septiembre de 1918 para la modificación a un presupuesto de adquisición e instalación de una cocina Mexía, tipo "D", con un coste de 7.660 pts.¹⁶; la que lo fue por otra real orden de 15 de octubre de 1918, en que se aprobaba el presupuesto modificado del, a su vez aprobado por una real orden de 25 de abril

de 1918, para la calefacción central del edificio principal de la Escuela, con un importe de 50.550 pts.; o aquella otra obra aprobada por una real orden de 30 de agosto de 1919, para disponer un alumbrado supletorio que englobaba la Escuela Superior de Guerra, el cuartel del Conde Duque y el Parque de Campaña.

Y por fin, después de un dilatado proceso de veintiún años, se dieron por concluidas las obras, realizándose su recepción provisional el día 24 de junio de 1920, y la definitiva el 30 de junio de 1921.

Descripción de la Escuela Superior de Guerra

No son iguales los límites del solar de la Escuela Superior de Guerra del período que estamos estudiando de los que hoy tiene la actual Escuela de Estado Mayor, su heredera, pues la parcela en la que se preveía levantar el cuartel de la Escolta Real, hoy está incorporada a la Escuela y cuenta con edificios más modernos.

El antiguo perímetro tenía la forma de un polígono irregular de ocho lados, aunque grosso modo, podría ser inscrito en un cuadrado; actualmente, al ser más amplio el perímetro, se inscribiría en un rectángulo.

Los límites son los siguientes: al norte la calle de Santa Cruz de Marcenado, al oeste la calle de los Mártires de Alcalá, al sur el jardín del Palacio de Liria y al este, antiguamente el cuartel de la Escolta Real y en el presente, al englobar la parcela de éste, la clausurada calle de las Negras.

Dentro de esos límites se levantó un cierto número de edificios a los que ya se ha ido haciendo referencia. Entre ellos destaca el que muchas veces en los documentos se le ha denominado como *edificio principal*, y que es el que propiamente albergó la mayoría de las tareas docentes.

Es este un bloque con un perímetro formado por un polígono irregular de seis lados, con unas dimensiones máximas aproximadas de 34 x 39 metros. Este edificio, cuyas fachadas norte y oeste asoman respectivamente a las calles de Santa Cruz de Marcenado y Mártires de Alcalá, está dividido en sótano y tres plantas en todo su perímetro, más una cuarta en buena parte de su lado sur. La zona central de esta construcción está ocupada por varias escaleras y un patio de luces de planta trapezoidal.

Las escaleras son unos elementos de enorme importancia en el edificio, y con la principal de ellas, sin duda se quiso ennoblecer el con-

junto y simbolizar la importancia de la institución que la acogía. Así, entrando por la puerta principal, asomada a la calle de Santa Cruz de Marcenado, se ascienden unos escalones de un portal de 6,55 x 4,95 metros, tras el cual se abre un vestíbulo del que arranca una escalera de tipo *a la imperial*, con dos tramos de ida en los laterales y vuelta desde el descansillo por un tramo central. Esta escalera solamente unía la planta baja con la primera o principal, en la que estaba la parte noble del edificio.

Tras la caja de esta escalera existe la conocida en la documentación como *escalera secundaria*, que tiene su acceso desde un pasillo lateral y es del tipo de media vuelta con descansillo; esta escalera sube desde el sótano a la segunda planta.

Aún por detrás de esta escalera hay una tercera, la llamada *de servicio*, cuya caja está situada en la crujía sur y une todas las plantas del edificio, desde el sótano hasta la tercera; su tipología es también del tipo de media vuelta con descansillo.

Colateral con el lado occidental de las cajas de las dos primeras escaleras, se abre un patio de luces de planta trapezoidal, según ya se ha expresado.

Procedamos ahora a comentar algo de la distribución de las distintas dependencias de la Escuela Superior de Guerra en las diferentes plantas.

En el sótano, que también está abierto al patio de luces, se proyectó que se ubicaran varios almacenes, el archivo de la Escuela, la sala de esgrima y un gimnasio.

En la planta baja, la parte central estaba ocupada por las cajas de las escaleras principal y secundaria y el patio de luces; en el resto de la superficie se planeó situar, siguiendo el sentido de izquierda a derecha desde el portal del edificio y a lo largo de las cuatro crujías, la portería, la sala de visita de los oficiales alumnos, el gabinete para el material de enseñanza, los lavabos de los oficiales alumnos, los retretes para los mismos, un cuarto de limpieza, la enfermería, el botiquín y la sala del médico, el despacho del bibliotecario, el depósito de la biblioteca, asomado éste a la calle de los Mártires de Alcalá, la sala de lectura en el esquinazo de esta calle con la de Santa Cruz de Marcenado, y finalmente, otro local para uso de la biblioteca.

La planta principal, la noble del edificio, albergaba los despachos de los mandos y dependencias de administración y servicios. Así, siguiendo el mismo orden que la planta baja, y arrancando desde la sala situada sobre el portal, la distribución era la siguiente: Despacho de los ayudantes del

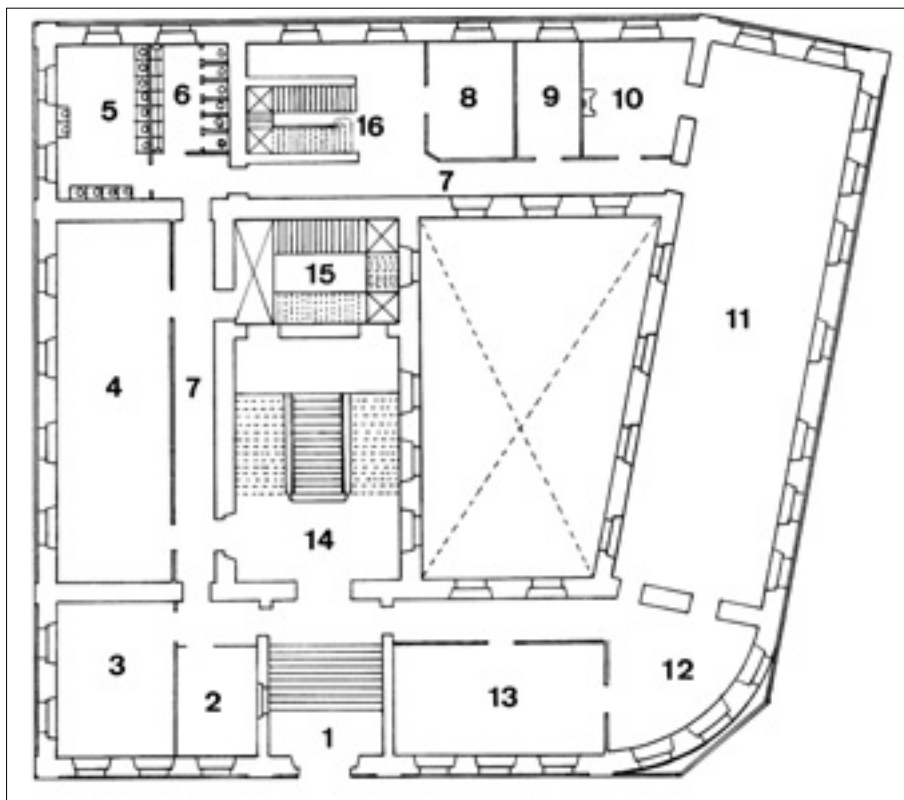


Fig. nº 3.-Plano de la planta baja de la Escuela Superior de Guerra según el plano del "Proyecto de las obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra", firmado con fecha de 28 de mayo de 1917 por el comandante de Ingenieros don Federico García Vigil (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). 1. Portal, 2. Portería, 3. Sala de visita de oficiales alumnos, 4. Gabinete para material de enseñanza, 5. Lavabos para oficiales alumnos, 6. Retretes para oficiales alumnos, 7. Pasillos, 8. Enfermería, 9. Sala de botiquín y médico, 10. Despacho del bibliotecario, 11. Biblioteca, 12. Sala de lectura, 13. Servicio de la biblioteca, 14. Escalera principal, 15. Escalera secundaria, 16. Escalera de servicio, 17. Cuarto de limpieza.

General Director, despacho del General Director, situado en el ángulo noroeste del edificio, cuarto de aseo del Director, Secretaría del Director, despacho para el Auxiliar de Mayoría, despacho del Jefe del Detall, y en el ángulo suroccidental, despacho del Coronel, con un dormitorio, cuarto de aseo y retrete, y más allá, el local para la Caja, con una antesala y despacho para los escribientes. La crujía oriental, hacia la calle de Mártires de Alcalá, tenía funciones docentes, con tres aulas, sala de profesores, y un dormitorio con aseo y retrete para profesores. En el ángulo nororiental se dispondría el comedor de la Escuela.

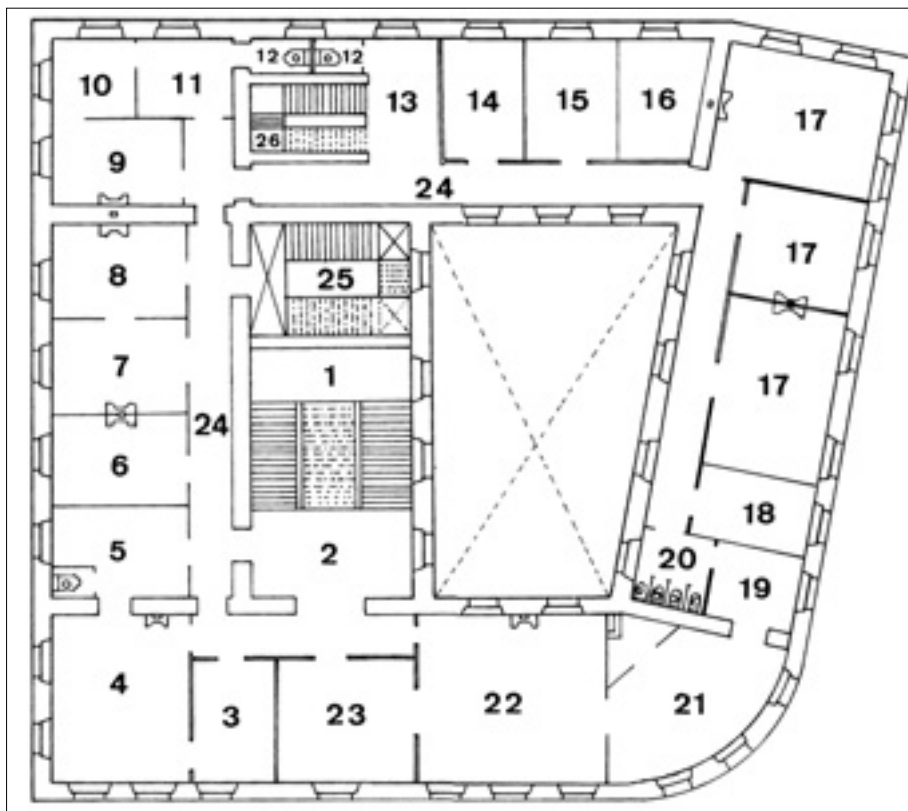


Fig. nº 4.-Plano de la planta principal de la Escuela Superior de Guerra según el plano del "Proyecto de las obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra", firmado con fecha de 28 de mayo de 1917 por el comandante de Ingenieros don Federico García Vigil (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). 1. Escalera principal, 2. Vestíbulo, 3. Ayudante del General Director, 4. Despacho del General Director, 5. Cuarto de aseo del General Director, 6. Secretaría del General Director, 7. Auxiliar de Mayoría, 8. Despacho del Jefe del Detall, 9. Despacho del Coronel, 10. Dormitorio, 11. Cuarto de aseo, 12. Retretes, 13. Vestíbulo, 14. Caja, 15. Antesala, 16. Cuarto de escribientes, 17. Aulas, 18. Dormitorio de profesores, 19. Cuarto de aseo de profesores, 20. Retretes de profesores, 21. Comedor, 22. Sala de profesores, 23. Sala de visita, 24. Pasillos, 25. Escalera secundaria, 26. Escalera de servicio.

La segunda planta era plenamente docente, estando ocupadas las cuatro crujías por aulas, de las que había dos calificadas como de tamaño pequeño, cuatro de tamaño mediano y dos de tamaño grande, además de una gran sala de dibujo de 16,45 x 7,25 metros, situada en la crujía norte, y que contaba con un gabinete de dibujo ubicado en el ángulo noroeste del edificio. En esta planta había además tres salas de descanso, una en el ángulo suroriental y otras dos en el espacio que en las dos

plantas inferiores estaba ocupado por la escalera principal, la cual no llegaba hasta esta segunda planta.

Por último, la tercera planta ocupaba mucha menor superficie, pues lo hacía solamente en la crujía sur, e incluso en no toda ella. Se destinaba a aspectos prácticos de la docencia y la investigación, y así, en ella había una galería topográfica, una cámara oscura y laboratorio, un gabinete de material para estudios geodésicos, un taller y dos salas para almacenes. Por encima, y en el ángulo suoriental, había un torreón con azotea para observaciones geodésicas y astronómicas.

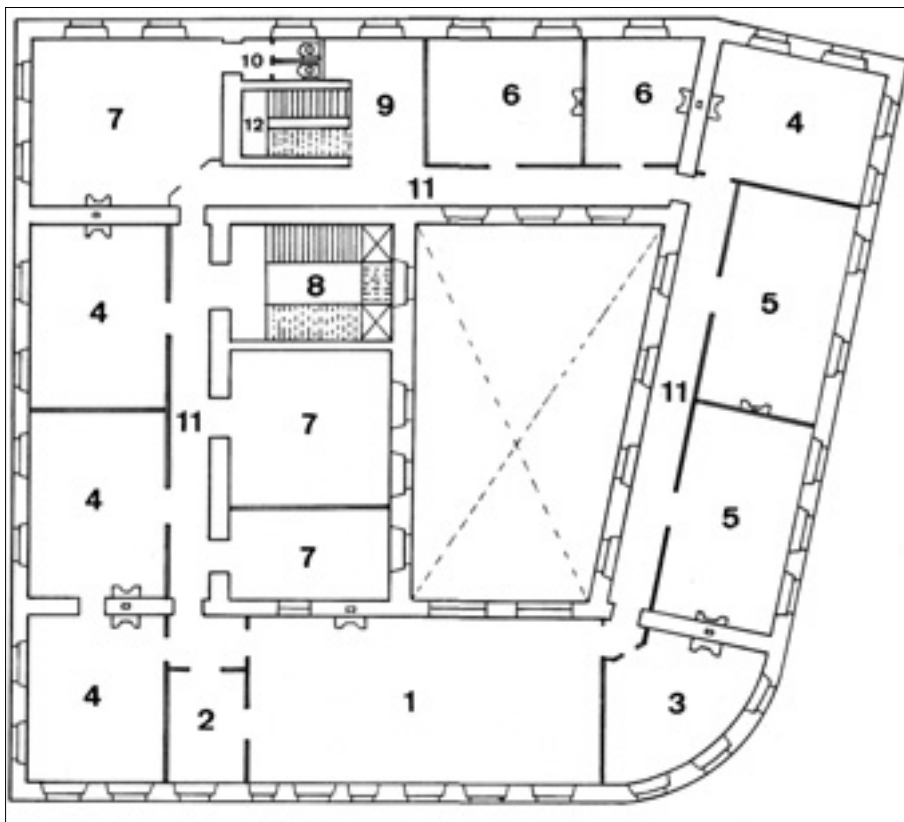


Fig. nº 5.-Plano de la planta segunda de la Escuela Superior de Guerra según el plano del "Proyecto de las obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra", firmado con fecha de 28 de mayo de 1917 por el comandante de Ingenieros don Federico García Vigil (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). 1. Clase de dibujo, 2. Guarda efectos, 3. Gabinete de dibujo, 4. Aulas medianas, 5. Aulas mayores, 6. Aulas menores, 7. Sala de descanso, 8. Escalera secundaria, 9. Vestíbulo, 10. Retretes, 11. Pasillos, 12. Escalera de servicio.

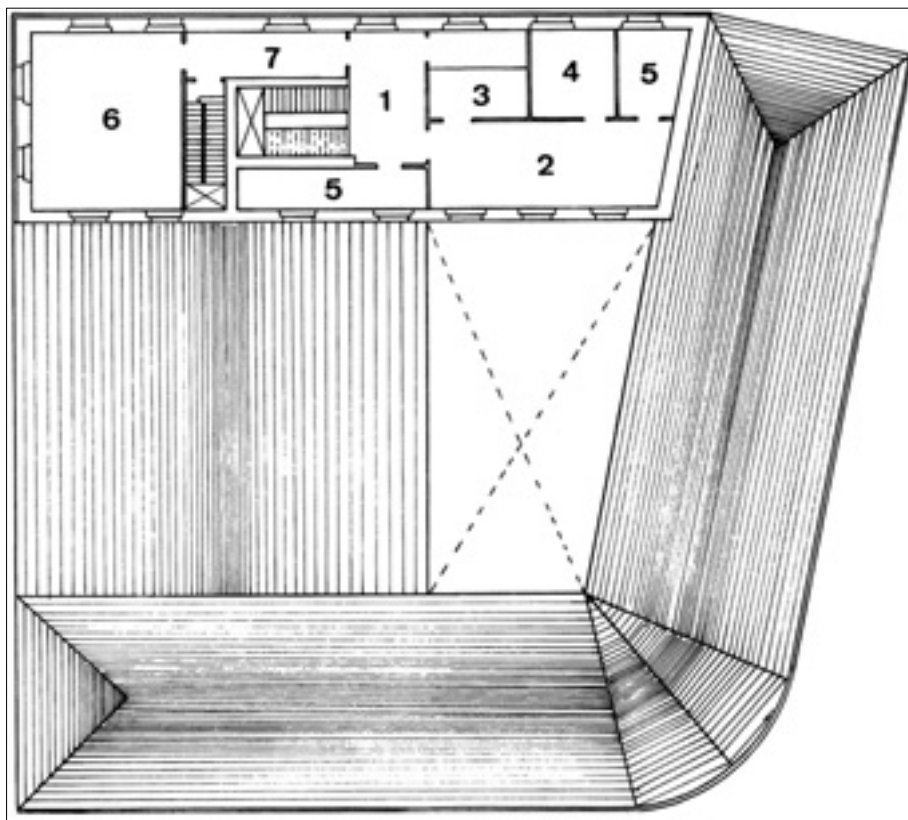


Fig. nº 6.-Plano de la planta tercera de la Escuela Superior de Guerra según el plano del "Proyecto de las obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra", firmado con fecha de 28 de mayo de 1917 por el comandante de Ingenieros don Federico García Vigil (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587). 1. Vestíbulo, 2. Galería topográfica, 3. Cámara oscura del laboratorio, 4. Taller, 5. Almacenes, 6. Gabinete de material para estudios geodésicos, 7. Pasillo, 8. Escalera de servicio.

El conjunto de la Escuela Superior de Guerra se completaba con otras edificaciones, en las que se albergaban otras dependencias necesarias para su buen funcionamiento docente y de servicios. Digamos así, cómo la trasera del edificio principal formaba el lado norte de un patio de planta trapezoidal, cuyos otros tres lados estaban determinados por dos cuadras y el edificio de tropa de servicio en la Escuela.

Este último se alza continuando la línea de la calle de los Mártires de Alcalá y separado del edificio principal por un paso de carruajes que permite el acceso directo desde esta calle al patio. El edificio está constituido por un bloque de planta rectangular de 44,5 x 11

metros y tres plantas, con entradas en el centro de los dos lados mayores, una desde la calle de los Mártires de Alcalá y otra desde el patio mencionado.

Los dos edificios de cuadras son semejantes entre sí, aunque varían en sus dimensiones, pues el del lado sur del patio tiene unas medidas de 28 x 10 metros, y el del lado oriental, de 30,80 x 10 metros, constando ambos únicamente con una sola planta. Los dos tienen la puerta en el centro del lado largo que forma fachada en el patio y la distribución interior es con un pasillo central a lo largo del eje mayor, con pesebreras a ambos lados.

A poniente de este patio había otro de servicios, también de planta trapezoidal, cuyas fachadas estaban determinadas por la trasera de la mayor de las cuadras mencionadas, otra que servía de enfermería, un edificio para guadarnés y el picadero cubierto.

Fue este último edificio uno de los principales de la Escuela Superior de Guerra y el que en buena parte determinó el que allí se instalara la Escuela de Equitación Militar cuando se fundó. Era el citado picadero un edificio con unas dimensiones utilizables de 40,5 x 16 metros. Dentro de esta superficie, la pista ocupaba un espacio de 34,53 x 16 metros, quedando el resto para dependencias de servicio del propio del picadero y la tribuna, prevista ésta para el tribunal examinador en los ejercicios de los alumnos.

Consideraciones técnicas y estéticas de los edificios

Al proceder a realizar el análisis de las características técnicas y estéticas de la Escuela Superior de Guerra, debería figurar como una primera premisa a tener en cuenta el que esta edificación se adaptaba perfectamente a los métodos constructivos empleados por los ingenieros militares de aquel momento de transición del siglo XIX al XX. Éstos utilizaban fórmulas constructivas que estaban totalmente conformes con los más avanzados sistemas arquitectónicos utilizados en el resto de Europa, adecuándose además de una forma perfectamente sabia, a los rasgos peculiares de la arquitectura castrense y a la tradicional de las distintas regiones españolas en que levantaron los edificios.

Es así que las fachadas de los diferentes pabellones que constituyen la actual Escuela de Estado Mayor están construidas a base de zócalos de sillería sobre la que se levantan muros de ladrillo aplantillado, todo ello muy conforme con una buena parte de la arquitectura

madrileña, y sobre todo, con la arquitectura militar del momento. Sin embargo, se puede percibir una señalada diferencia en el tratamiento estético de las fachadas del llamado *edificio principal* con las de los restantes edificios del conjunto de la escuela. Así, mientras estos últimos siguen todos los rasgos de las construcciones militares del momento, a base de hastiales en piñón, normalmente escalonados y una notable austeridad decorativa, como por otra parte pide su condición castrense, el *edificio principal*, debido a su carácter más emblemático al ser el núcleo fundamental de una importante institución docente militar, muestra unas fachadas algo más decoradas, si bien, también dentro de la sobriedad militar.

Ese mismo carácter emblemático se puede detectar en algunos otros elementos del *edificio principal*, como por ejemplo ocurre con la monumentalidad de la *escalera principal* y los elementos decorativos que ornan algunas de sus dependencias.

Ateniéndonos ahora a aspectos estrictamente estructurales, cabe decir que los diferentes pabellones que componen la Escuela Superior de Guerra fueron construidos siguiendo las técnicas más modernas en su momento, y así, los pisos se hicieron a base de viguetas en “I” con forjado de bovedillas, las armaduras lo fueron de hierro y las cubiertas con teja plana, excepto en el picadero, que fue cubierto con planchas de zinc.

Procede indicar que en el cielo raso de los dormitorios de tropa había lucernas comunicadas con los desvanes, disponiendo ventiladores de zinc en las hileras de las cubiertas. Este importante aspecto de la ventilación se completaba en esas mismas salas con una abundante apertura de vanos, los cuales, además, aparecían enfrentados entre sí en las fachadas opuestas, lo que favorecía una rápida movilidad del aire cuando se abrían las ventanas. En las cuadras se utilizaba el mismo sistema de ventilación.

Los pavimentos fueron, de morrillo en las cuadras, y de baldosín de cemento o de madera en los restantes locales.

También se prestó una cuidada atención a los retretes, tema fundamental en la higiene de colectividades humanas. Los de los oficiales fueron del sistema de descarga a voluntad, mientras que los de la tropa lo fueron de descarga automática, siendo éstos últimos además en forma de placas a la turca con canal de recogida y sifón.

Todo era, pues, casi perfecto, aunque se señalaba una deficiencia, la cocina, de la que en 1917 se decía que era “poco espaciosa” y con “regulares condiciones higiénicas”¹⁷.

Consideraciones finales

La actual Escuela de Estado Mayor, antigua Escuela Superior de Guerra, es hoy en día, eliminando las edificaciones más recientes, un magnífico ejemplo de la arquitectura militar madrileña del momento del tránsito del siglo XIX al XX.

En él, su autor, el entonces capitán don Miguel Manella, supo combinar de una forma armónica un pequeño pabellón a modo de cuartel, unos establos, un muy interesante picadero y un edificio de enseñanza militar de características muy especiales. A este último, y por esta misma razón, quiso imbuirle de un cierto sentido representativo que se manifiesta de una forma muy notable en la puerta de entrada desde la calle de Santa Cruz de Marcenado y en la escalera principal, aunque hoy en día, y por medidas de seguridad, este último aspecto ha quedado ciertamente transformado al estar clausurada la puerta y hacerse el acceso por una pequeña puerta lateral abierta junto a la entrada de coches, situada en la misma calle de Santa Cruz de Marcenado, y que así oculta la magnificencia original.

Por otra parte, y como ya se ha expresado anteriormente, el aspecto general del conjunto responde a la imagen de la arquitectura militar madrileña del momento en que se construyó, con un empleo casi exclusivo de ladrillo sobre zócalos de piedra en los muros, e incluso con la utilización de piñones escalonados para el remate de los hastiales del cuartelillo.

Por todo ello, no cabe sino felicitarse de la existencia en Madrid de un edificio de tales características, pues constituye un conjunto singular entre la arquitectura militar española. A ésta, además, se la debe valorar en su justa medida y no dejarla en el olvido, como se viene haciendo normalmente, pues es una tipología más entre las que a lo largo de los siglos se han manifestado dentro de la historia general de la arquitectura.

N O T A S

- ¹ El gran tamaño del edificio hizo que en él se localizaran distintas dependencias militares, como por ejemplo, y también en el campo de la enseñanza militar, el Colegio General Militar, antecedente de la actual Academia General Militar, que lo hizo entre 1842 y 1845. Sin embargo, la instalación de esta institución en el cuartel fue por breve tiempo, pues en el último de esos años, una terrible epidemia de tifus diezmó el número de cadetes, por lo que al año siguiente el Colegio fue transferido a Toledo, buscando con ello una mayor salubridad.
- ² El Real Decreto de fecha 8 de febrero de 1893 (C.L. núm. 49) reorganizó la enseñanza militar, determinando las academias militares que funcionarían a partir de ese momento y las condiciones de ingreso en ellas, así como las que deberían desaparecer. Entre las que existirían estaba la Escuela Superior de Guerra, de la que en el preámbulo del Real Decreto se expresaba su finalidad y características:
“Reconocida por todos la necesidad de la Escuela Superior de Guerra, el Ministro que suscribe, entiende que debe establecerse desde el curso que empieza en Septiembre próximo. A este Centro superior de instrucción asistirán Oficiales de Infantería, Caballería, Artillería e Ingenieros; por su medio se difundirán los conocimientos del Arte de la Guerra en su orden más elevado, abarcando el conjunto de todos los servicios, creando así un plantel de Jefes y Oficiales que reunan las mayores aptitudes para el mando de las tropas”.
“Esta misma Escuela Superior de Guerra nutrirá al Cuerpo de Estado Mayor, cuyos Oficiales, por su cometido, necesitan poseer los conocimientos superiores antedichos, como destinados a secundar y desarrollar en todos sus detalles las más altas concepciones de los Generales en Jefe”.
- ³ Así se expresa en la memoria del *Proyecto de construcción de edificios de nueva planta con destino a Escuela Superior de Guerra*, del año 1901, aprobado por real orden de 14 de septiembre de 1901 (D.O. núm. 204). (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 598).
- ⁴ Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa, por ____, Madrid, 1848, pp. 352.
- ⁵ Con fecha 6 de diciembre de 1886, el Capitán General de Madrid transmitía al Ministro de la Guerra las deficiencias de que adolecía el hospital del Seminario de Nobles. Se decía que aunque se habían hecho diversas obras que habían mejorado la solidez de la fábrica, había resultado muy caro, pues el edificio no se había construido para hospital. El edificio estaba dividido en tres plantas, con veinticuatro salas, sistema ya anticuado, pues entonces ya se procuraba un máximo aislamiento entre las distintas dependencias. La ventilación era a base de ventanas y ventiladores “a la antigua”, no estando las salas convenientemente orientadas. También era un problema el que ante las crecientes necesidades de espacio, se habían levantado algunos edificios en la huerta, cuyas dependencias quedaban aisladas del bloque principal, en el que realmente deberían estar integradas. Por todas estas razones, se planteaba la necesidad de sustituir aquel anticuado hospital por otro que reuniera las condiciones necesarias para su tarea. (Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 587).
- ⁶ El presidente de la comisión era el General de División don Rafael Cerero y Sáenz, Comandante general de Ingenieros del primer Cuerpo de Ejército, actuando como vocales, los coroneles de Ingenieros don Lino Sánchez y Mármol, Comandante de la Plaza de Madrid, don José Marvá y Mayer y don José Suárez de la Vega y Lamas; estos dos últimos formaban parte de las comisiones para el estudio de los parques de campaña de las tropas de Ingenieros y de nuevos tipos de cuarteles. Finalmen-

te, también era vocal el capitán de Ingenieros don Francisco de Lara y Alonso, destinado en el Museo de Ingenieros.

7. Real Orden de 28 de enero de 1899, publicada en el Diario Oficial núm. 23 de 31 de enero de 1899: “Excmo. Sr.: El Rey (q.D.g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino, ha tenido á bien resolver lo siguiente: 1º Aprobar la propuesta de distribución de solares hecha por la comisión nombrada por real orden de 14 de diciembre de 1897 (D.O. núm. 281) para estudiar la forma en que podrían instalarse las dependencias del Cuerpo de Ingenieros existentes en esta corte. 2º Que la parte que resulta disponible del solar del antiguo Hospital Militar, se destine á la construcción de Edificios para Escuela Superior de Guerra y cuartel para el Escuadrón de Escolta Real, estableciéndose para uso exclusivo de ambas dependencias, un picadero cubierto de las mejores condiciones posibles con tribuna y guarnés independiente para cada uno de ellos. Y 3º que por la Comandancia de Ingenieros de Madrid, se proceda con toda urgencia á formular los correspondientes anteproyectos que habrán de ser lo suficientemente detallados para que desde luego pueda llevarse á cabo la construcción de los cimientos y demás obras subterráneas, y resolverse respecto á la forma más práctica y económica que convendría adoptar para el relleno de los solares hasta la rasante conveniente. De real orden lo digo á V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid, 28 de enero de 1899. CORREA. Sr. Capitán general de Castilla la Nueva y Extremadura”.
8. Sobre el proyecto del Museo de Ingenieros puede consultarse nuestro artículo, Jesús CANTERA MONTENEGRO, “Un proyecto para Museo y Biblioteca de Ingenieros del Ejército a comienzos del siglo XX”, en *Revista de Historia Militar*, núm. 78, (1995), pp. 115-148.
9. Como se sabe, la calle de las Negras une las calles de la Princesa y de Santa Cruz de Marcenado, teniendo interrumpido su tráfico desde hace mucho tiempo entre la Travesía del Conde Duque y la calle de Santa Cruz de Marcenado, en lo que supone la trasera del cuartel de Guardias de Corps o del Conde Duque.
10. Real Orden de 14 de septiembre de 1901, publicada en el Diario Oficial núm. 204 de 14 de septiembre de 1901: “Excmo. Sr.: Visto el anteproyecto de edificios para Escuela Superior de Guerra, que acompañado de los informes reglamentarios, remitió V.E. á este Ministerio en 26 de julio último, el Rey (q.D.g.), y en su nombre la Reina Regente del Reino, ha tenido á bien aprobarlo y disponer que el importe de su presupuesto, que asciende á la cantidad de 1.627.730 pesetas, sea cargo á la dotación del material de Ingenieros. Es asimismo la voluntad de S.M. que del importe total del presupuesto se desglose el de las partidas correspondientes á la parte de obra ya ejecutada, y se redacte uno nuevo sobre la base de que las obras han de llevarse á cabo por contrata, á cuyo fin se redactará también nuevo pliego de condiciones; debiendo tenerse en cuenta al hacer este trabajo las instrucciones de carácter técnico que se den por la Sección de Ingenieros de este Ministerio, las cuales también se referirán á algunos detalles del proyecto que convendrá modificar al llevar á cabo la ejecución de las obras. De real orden lo digo á V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 14 de septiembre de 1901. WEYLER. Señor Capitán general de Castilla la Nueva. Señor Ordenador de pagos de Guerra”.
11. Como el resto de la documentación referente a la construcción del edificio para la Escuela Superior de Guerra, el proyecto se conserva en el Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 598.
12. El informe al que hacemos referencia se encuentra en la documentación del edificio de la Escuela Superior de Guerra, conservada en el Archivo General Militar de Segovia, 3ª Sección, 3ª División, Legajo 598.
13. Tras una larga trayectoria en la existencia de centros de enseñanza de equitación en el seno del Ejército, el Real Decreto de fecha 8 de febrero de 1893 (C.L. núm. 49)

que reformó la enseñanza militar, determinó la supresión de la Escuela de Equitación Militar a partir del siguiente 30 de junio.

Casi diez años después fue refundada mediante un Real Decreto de fecha 3 de diciembre de 1902 (C.L. núm. 248), en cuyo preámbulo se justificaba su existencia: “Señor: En distintas épocas, y con variadas formas, siempre encaminadas éstas á fines benéficos para la equitación militar, se crearon establecimientos de enseñanza ecuestre. Unas veces tuvieron por objeto nutrir de personal idóneo el Cuerpo de Equitación del Ejército, simultaneando con los estudios de los aspirantes a ingreso en el mismo la formación de desbravadores para los Institutos montados; otras constituyeron verdaderas Escuelas, cuyos métodos se inspiraban en la conveniencia de fomentar el especialismo de los conocimientos hípicas, en los que deben sobresalir y distinguirse todos los Jefes y Oficiales de Caballería, hasta el punto de ser, no tan sólo consumados jinetes, sino los únicos encargados en los Cuerpos del arma de la instrucción ecuestre de la tropa y doma del ganado.

Expuestas con notable acierto por uno de mis dignos antecesores los motivos que exigían reorganizar la Escuela de Equitación existente entonces para que diese resultados de positiva utilidad, ocioso sería reproducir ahora las consideraciones que aconsejaron la redacción del reglamento de 18 de Diciembre de 1884, por que vino rigiéndose dicha Escuela hasta su supresión en Junio de 1893.

El Ministro que suscribe —es el general don Valeriano Weyler—, de acuerdo enteramente con el criterio que hizo dictar aquella resolución, hace suya la idea desarrollada en su preámbulo”.

- ¹⁴. Real Orden de 20 de agosto de 1917, publicada en el Diario Oficial núm. 186 de 22 de agosto de 1917: “Excmo. Sr.: Examinado el proyecto de obras necesarias para la terminación de la Escuela Superior de Guerra, que V.E. remitió a este Ministerio con escrito de 19 de julio próximo pasado, el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien aprobarlo con la modificación de suprimir el sistema de calefacción propuesto y las partidas para jornales de guardas, incluidas en la columna (3) de los cuadros anexos, y diponer que las 333.162,60 pesetas a que asciende su presupuesto, sean cargo a la dotación de los Servicios de Ingenieros; debiendo ejecutarse las obras por el sistema de contrata, y declarándolas comprendidas en el caso *b* de la real orden de 23 de abril de 1908 (C.L. núm. 92), con doce meses de duración. Es asimismo la voluntad de S.M. que en el pliego de condiciones técnicas, se haga constar la obligación que se impone al contratista de cumplir lo dispuesto en el capítulo V del reglamento de obras, aprobado por real orden de 4 de octubre de 1906 (C.L. núm. 178) y que la Comandancia de Ingenieros de Madrid redacte un proyecto de calefacción central para el mencionado edificio. De real orden lo digo a V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 20 de agosto de 1917. PRIMO DE RIVERA. Señor Capitán general de la primera región. Señor Interventor civil de Guerra y Marina y del Protectorado en Marruecos”.
- ¹⁵. Real Orden de 18 de septiembre de 1919, publicada en el Diario Oficial núm. 211 de 20 de septiembre de 1919: “Excmo. Sr.: Examinado el presupuesto adicional al de obras necesarias para terminación de la Escuela Superior de Guerra, formulado por la Comandancia de Ingenieros de Madrid y cursado por V.E. a este Ministerio con escrito fecha 4 del mes actual, el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien aprobarlo y disponer que su importe de 17.110 pesetas, sea cargo a los fondos de los “Servicios de Ingenieros”; debiendo considerarse aumentado en dicha cantidad el crédito de 452.514,81 pesetas, aprobado para la misma obra por real orden de 2 de noviembre de 1918, con lo cual se elevará a 469.624,81 pesetas el importe total de ejecución de este servicio. De real orden lo digo a V.E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 18 de septiembre de 1919. TOVAR. Señor Capitán general de la primera región. señores Intendente general militar e Interventor civil de Guerra y Marina y del Protectorado en Marruecos”.

- ¹⁶. La cocina económica fija modelo Mexía fue inventada por el comandante de Ingenieros don Fernando Mexía y Blanco, siendo declarada reglamentaria para uso del Ejército mediante una real orden circular de 26 de febrero de 1913 (C.L. 37), en la cual también se indicaba que a partir de 1 de abril de 1914 debería sustituir a la del industrial don Domingo Crocci, que era la vigente en aquel momento. Las ventajas de la cocina Mexía eran enormes, pues, además de su solidez y versatilidad, ahorra un 70 % de combustible con respecto a los modelos anteriores. De ella había además ocho variantes, identificada cada una de ellas con las letras del abecedario, de la "A" a la "H", lo que permitía una gran adaptabilidad a las necesidades de las distintas dependencias militares en las que debería instalarse. Su inventor nació en 1866 e ingresó en la carrera militar el 25 de septiembre de 1885, obteniendo el empleo de alférez del Cuerpo de Ingenieros el día 17 de julio de 1888 y el de 1^{er} teniente el 23 de junio de 1890; en 1927 pasó a la situación de retiro con el empleo de coronel.
- ¹⁷. Así se califica en el *Informe* del año 1917 redactado por la Comandancia de Ingenieros de Madrid sobre la situación del edificio de la Escuela Superior de Guerra. (Archivo General Militar de Segovia, 3^a Sección, 3^a División, Legajo 598).

A P É N D I C E D O C U M E N T A L

(Conservamos la grafía original)

Escuela especial de Estado Mayor militar: (calle del Conde-Duque, núm. 9). Fue instituida para completar la instrucción de los oficiales que han de ingresar en el cuerpo de E. M.: se inauguró el día 5 de abril de 1843, y por real orden de 7 de julio de 1845 se le dió la organización que actualmente tiene. Las circunstancias y conocimientos que han de concurrir en los aspirantes para su admisión en esta escuela, son: las de ser oficial del ejército, milicias ó armada, sin defecto notable en su persona, ni tacha alguna en su conducta y la aprobación en el exámen de ordenanzas generales del ejército, táctica de infantería ó caballería, fortificación de campaña con el ataque y defensa de los puestos, nociones de geografía, traducir el francés, aritmética, álgebra con inclusion de la teoría general de ecuaciones, geometría elemental, trigonometría rectilínea, geometría práctica y dibujo militar ó natural hasta cabezas inclusive. Los conocimientos que completan la enseñanza en la escuela se reparten en tres años y tres clases en cada uno; dos materias y una de dibujo: además hay otra clase auxiliar en cada año. La enseñanza se distribuye:

PRIMER AÑO: 1ª clase: transformaciones trigonométricas, trigonometría esférica, geometría analítica, cálculo diferencial é integral.

2ª clase: geometría descriptiva, su aplicación á las sombras y á la perspectiva lineal y aérea, geografía.

Clase auxiliar: idioma francés.

SEGUNDO AÑO: 1ª clase: geodesia, construcción de las diversas proyecciones de cartas, fortificaciones, ataque y defensa de plazas, puentes militares, minas, artillería.

2ª clase: topografía, cosmografía, principios de mecánica, física.

Clase auxiliar: esgrima.

TERCER AÑO: 1ª clase: tácticas particulares de infantería, caballería y artillería; táctica general, estrategia, castramentación, acantonamiento y reconocimientos militares.

2ª clase: operaciones principales y secundarias de la guerra, organización militar, ordenanzas generales y lo conveniente de las de artillería ó ingenieros, administración, legislación y justicias militares y servicio especial del cuerpo de E. M.

Clase auxiliar: equitación.

Clase de dibujo: asisten á ella los alumnos durante los tres años y se ejercitan en el dibujo lineal á que dan lugar las materias que se

explican en las clases, en las sombras y lavados, en planos y perfiles de obras de fortificación, artillería y otras construcciones militares; en dibujar planos topográficos con pluma y pincel, planos de campaña, batallas y paisajes.

Ejercicios prácticos: tienen lugar durante los tres años de enseñanza y tres meses después de concluida: estos ejercicios se dirigen al conocimiento y uso de los diversos instrumentos geodésicos y topográficos, bien se refieran á operaciones terrestres ó á observaciones celestes; cálculos lineales superficiales y de volúmen; ejemplo de ambas trigonometrías; manejo de las cartas; ejercicios de perspectivas; ejemplos prácticos de mecánica y física; levantamiento de planos, con instrumentos, á ojo y de memoria; vistas y perfiles; conocimiento práctico del material de artillería y demás ramos de guerra; problemas de fortificación de campaña; práctica de reconocimientos, campamentos y demás operaciones militares.

Este establecimiento posee una buena biblioteca, un riquísimo gabinete de física, otro de instrumentos topográficos y geodésicos y varios modelos de topografía y fortificación. El digno director de estudios el brigadier Don Manuel Monteverde, y todos los profesores y subprofesores, excepto los de las tres clases auxiliares, son individuos del cuerpo de E. M. El número de oficiales alumnos está fijado en 45, los cuales, concluida su instrucción y antes de principiar á servir en el cuerpo, pasan un año en un regimiento de infantería y otro año en caballería, desempeñando sucesivamente en estas armas y en dicho tiempo todos los cargos, desde el de subalterno hasta el de gefe.

(Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa, por ____, Madrid, 1848, pp. 310 b-311 a).

MISCELÁNEA

UNA TRAZA DE LA CALLE DE LEGANITOS
DE GÓMEZ DE MORA Y UNA COPIA NO CATALOGADA
DEL PLANITO MADRILEÑO DE 1622

JOSÉ MARÍA SANZ GARCÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID / INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Ante un bosque de erudición, seguir su ejemplo

Libros hay en los que se encuentra mucho más de lo que se espera; como citan todas sus fuentes y dudas, insinúan a algún lector a lanzarse a bucear sobre un tema o punto que le ha interesado sobremanera. Sus autores, maestros que provocan discípulos, creen que la misión de su obra es la de ser un árbol fecundo, toda vez que sus semillas pueden engendrar desde matas al pie a bosques lejanos. Esta es la sensación que nos producen las publicaciones de la catedrática *Doña Virginia Tovar*, pues, por ser tan densas y completas, cumplen una doble función, la de informar a fondo y la de crear inquietudes en estudiosos laterales.

Repetidas veces hemos manifestado nuestro interés geohistórico por el arquitecto Juan Gómez de Mora, sin cuyo magisterio el plano madrileño de 1622 no podría haber nacido. Conocido es que se atribuyó a Witt, que no fue su primer impresor aunque sí quien aprovecha su edición, saldo de las planchas de Jansonius y Blaeu, para poner su nombre. Tras el esfuerzo de *Antonio Matilla Tascón* se considera que su original es el que presenta Marcelli al Ayuntamiento, cuando se va a canonizar a San Isidro. Detrás de su preparación vemos a los profesionales formados en la Escuela de Matemáticas que monta Juan de Herrera, por orden de Felipe II, y a sus sucesores en la dirección, incluyendo al portugués Labaña.

A Virginia, mentora en estos campos, le hemos rogado que investigue con su equipo sobre muchas preguntas pendientes de respuesta; salir del *laberinto* actual daría aún más gloria a su héroe y a nuestra cartografía. Vamos a glosar ahora un dibujo de este maestro mayor del Rey y maestro mayor del Ayuntamiento de la Villa, que no nos lo ha incluido en sus libros, al menos que yo lo advierta, ni en sus catálogos, pese a que lo conoce y hasta ha reproducido el documento que lo acompaña en la página 61 de su *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, I.E.M. 1983, tal vez porque la pobreza de nuestro Instituto le sugiriera que ya estaba bien con 193 láminas.

Estamos tratando de la cerca general que debía marcar los límites de la villa con diligencias que ya empezaron recién estrenada la función de corte y culminarán en 1625, si otra cosa no nos enseña *Miguel Molina Campuzano*, de quien esperamos una aportación definitiva, como todos sus estudios, y que debe acabar con todos los tópicos faltos de respaldo. Nos movemos por los primeros años del reinado de Felipe IV. Tarda un siglo en construirse y cae en el XIX bajo la piqueta de la Revolución progresista. Su labra debió hacerse por sectores y atendiendo a la topografía.

Donde Gómez de Mora explica una traza suya

Pero veamos cómo Virginia se deja los ojos leyendo garabatos. No quisiera perjudicarla el *copy right* sobre su *transcripción* de lo que escribe Juan Gómez de Mora, en un documento, acompañado de planito, ambos en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, (ASA 1-204-1). Subrayamos entre paréntesis distintas lecturas nuestras y añadimos puntuación para comprender el original reproducido.

Los límites que se señalarán (*señalaron*) para la cerca y rondas desta villa de Madrid en presencia de los señores Jilimon de la Mota y Don Diego (*Pedro*) de Guzmán corregidor della, y los caballeros comisarios(, y) Pedro Martinez Escribano Mayor y del Ayuntamiento, por mi Juan Gómez de Mora(,) empezando por la puerta que se ha (*había*) de hazer desde la calle y fuentes de Leganitos (,) son los siguientes(,) cuyo original queda en mi poder así por escrito como por traza

Tómese el punto primero desde el puente y puerta que se ha de hacer en el Aroio de la calle nueva de Leganitos que baja(va) al rio y échese cordel derecho desde aqui hasta la esquina de la casa de Juan de Castro

que es una de una torrecilla. Desde allí a solares de Beltrán de Casas(.) rompiendo (¿Reemprendo?) la ronda por el solar que están (está) por edificar de los herederos de Francisco de Roa y desde allí a la calle de Amaniel a dar a la esquina de quicedo (¿?) la cual a de ser calle de ronda hasta la Puerta de Fuencarral edificándose a la parte del campo y dejando lo más cada casa de 120 pies.

Conforme a ésto la casa que tiene Gaspar Ordóñez en la calle de Santa Catalina(.) entre la huerta de Sebastián Martín (*Hurtado*) y huerta de los Teatinos(.) viene a estar este sitio muy dentro de los límites a la mano derecha de Juan de Castro(.) a la parte de la villa(.) y la ronda y límites está a la mano izquierda a la parte del campo de casas de Juan de Castro(;) y porque de ello conste lo firmo en Madrid a 14 de enero (junio) de 1617. Joan Gómez de Mora.

A este transcrito añade que el informe se acompaña por un breve apunte que juzga muy expresivo, y marca los límites señalados, con firma y rúbrica del arquitecto. Pero ya hemos dicho que no lo reproduce por lo que su lectura quedaba incompleta a mis *finis cartográficos*, por lo que acudí a buscar el original indicado, en el Archivo de Villa. Como en otras ocasiones compruebo el esfuerzo que hay detrás de cada una de las investigaciones de esta autora porque se encuentra en un legajo que escriben muchas manos y muchos manuscritos nos resultan totalmente ilegibles. Nosotros, apoyándonos en Virginia, lo hemos intentado leer, y, después de consultar algunas otras fuentes de datos, sólo discrepamos en un nombre propio y un apellido, de fácil equívoco.

Los ilustres vecinos mencionados

Donde ella lee Diego de Guzmán, por abreviatura confusa, leemos *Pedro* pues así se llamaba el corregidor desde 1612 a 1618, gran amigo de novedades como comentan Faraldo y Ullrich en *Corregidores y Alcaldes de Madrid*, 1906, a quien se le debe, dicen, la Casa de la Moneda, ensanche de calles, provisión de aguatoches para extinguir incendios, alzado de la primera fuente en la Puerta del Sol, comienzo de obras para reconstruir la Plaza Mayor... Y la referencia a Sebastián Martín la sustituimos por *Sebastián Hurtado* nombre que se lee mejor en el planito. Virginia recoge el correcto citándolo con Huerta y sitios, en dos documentos relacionados con la penalización de Gómez de Mora por

el asunto del Tiziano y al referirse a ciertas cortas de madera. Incluso le figura como Veedor y Contador de las Obras Reales; por tanto encargado para reconocer si eran conformes a la ley u ordenanzas las obras de cualquier gremio u oficina de bastimentos. Quintana cita al tratar del apellido Hurtado a un Sebastián como regidor en tiempos de Felipe II y que aún vivía en 1627. Dice que su primitiva morada la tuvo en la parroquia de San Juan de donde se muda a Santiago.

Se advierte en la traza una manzana con *tres propietarios*. Un Juan de..., cuyo apellido se nos escapa, queda entre las propiedades de Acevedo y de Gaspar Ordóñez. En cuanto al vocablo que ella interpreta como *quicedo* y yo no sé leer de otra forma, ignoro lo que significa. Un manuscrito al que aludiremos cita a un Juan de Urquina viviendo en la calle de Santa Catalina.

Alúdese en el escrito a *Gilimón*, fiscal del Consejo de Hacienda que bautiza con su nombre a un portillo que se abre cerca de su casa por las Vistillas de San Francisco, y célebre por su severidad hasta con sus hijas. Supongo que este Juan de Castro que se cita, distinguido propietario, es *Juan de Castro y Castilla*, corregidor en 1622, y que asiste a la canonización de San Isidro y conoce el primer plano impreso madrileño. Nos hemos encontrado con muchos homónimos, siempre gente acomodada.

Pedro Martínez avala con su firma de escribano los numerosos documentos del legajo donde se encuentra el bosquejo que analizamos referentes a las cercas o rondas. Leyéndolos nos enteraríamos además de las protestas de algunos vecinos por quedar sus casas fuera de los límites; Molina lo aclarará. En cuanto a *Gaspar Ordóñez* fue uno de los profesionales que colaboran lealmente con Francisco de Mora actuando como su teniente en muchas obras. Tanto él como Pedro Pedrosa, al que debemos un dibujo en circunferencia de la cerca, con las distancias entre las puertas y portillos, estuvieron envueltos en un escándalo, en el verano de 1618, por los excesos denunciados al tasar unas casas en la Plaza Mayor. Ambos son alarifes que montan muchas fuentes artísticas proyectadas por Gómez de Mora.

Razón de las calles que se nombran o dibujan

Vamos ahora a la lectura despaciosa del plano. Empezamos por los nombres de las calles: Leganitos, Santa Catalina y Ronda. Para seguir con éxito lo que digamos conviene decir que se inspira en fuentes impre-

sas y archivísticas. El archiconocido libro de los planos madrileños de Miguel Molina, de 1960, siempre a mano, y los *Planos de Madrid y su época*, del Museo de la Ciudad. José del Corral en *Las composiciones de aposento y las casas a la malicia*, I.E.M., 1976 y 1982, da noticias, que saca del Archivo Histórico de Protocolos, sobre Juan de Castro en la calle de los Amigos. El jardín de Juan Gómez de Mora lindaba con Leganitos y otro tenía como finca de recreo Tomás de Torrejón, alarife de obras, y ambos pagando menos que lo que se tasaba a la generalidad.

Molina distingue el monasterio de *Santa Catalina de Siena*, de orden dominicana, que usa varios emplazamientos que dejan huellas en la toponimia. Hay otro Hospital de Santa Catalina de los Donados, de recogida de ancianos. Puede leerse más datos en Quintana.

Ana Oliver et alii *Licencias de exención de aposentos en el Madrid de los Austrias (1600-1625)*, I.E.M., 1982, recoge, en el Archivo Histórico Nacional, una consulta del 18 de febrero de 1611, a propósito de *Gaspar Ordóñez*, en la calle de la Compañía de Jesús, que iría de la de Toledo a Relatores. En cuanto a *Diego de Acevedo* nos informa sobre una petición del 30 de abril de 1617. Disponía éste de una casa en la calle de los Abades en muy mal estado y pedía “libertad de huéspedes para labrarla conforme a la traza y cuando ésto no haya lugar de concederle, sea a los menos para lo que de nuevo edificase y acrecentase en dicha casa”. Los aposentadores informaron que se le podría conceder la mencionada exención por veinte años y la Cámara opinó que se podría hacer merced de darle libertad de huésped de aposento de corte por treinta años. El Rey respondió: “Désele por veinte años más y lo demás como parece”. En ningún plano aparece el nombre de esta calle pero por el manuscrito 5.918 de la Biblioteca Nacional sabemos que quedaba junto a Mesón de Paredes.

Iñiguez Almech cita el apellido *Roa* como ya existente al tratar de los *Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid*, RBAM de Madrid, 1965. Tanto su testamentaría como las propiedades de *Beltrán de Casas* eran solares en zona muy despoblada. Volvemos a citar el manuscrito de 1626-32, que en el folio 331 alude a los propietarios de la calle de Dos Amigos desde encima de los Caños de Leganitos a su derecha hasta la calle de San Bernardino citando fincas que fueron de Juan de Castro. Gómez de Mora en su traza dibuja calles sin anotar el nombre.

La Ronda prevista sería la calle de los Dos Amigos, del Teixeira, a la que aboca la de Castro. La Huerta y sitio de Sebastián Hurtado se mantiene en el Teixeira y tiene hacia la calle de los Dos Amigos una especie de cerca, hasta con un ángulo sobre la contigua de Castro, en la que

aparece un edificio más elevado donde se le asignaba a Juan de Castro. Figura también como de Abadía y Castro y traviesa. La *Nueva de Leganitos*, futura calle del Río, desemboca por las Vistas de Doña María de Aragón y Camino del Río.

Tanto el informe como la traza de Gómez de Mora, que son sólo del tramo de Leganitos a la Puerta de Fuencarral (al final de la calle de San Bernardo), fueron dirigidos al Ayuntamiento para certificar que la casa de Gaspar Ordóñez quedaba *intramuros* de la Ronda proyectada lo mismo que la de Juan de Castro. Muestra por donde iba a ir la cerca en un terreno que se urbanizaba por las clases adineradas. Pronto las huertas darían paso a los solares. Lejano estaba el acuerdo de la Villa del 9 de abril de 1484 estipulando que todos los arroyos de Madrid y su tierra serían inalienables sin que se pudiese edificar o plantar en ellos.

Para Virginia en el año 1617 la actividad arquitectónica de Gómez de Mora es enorme, el momento de su *madurez artística*. Destaquemos que en esta época se suscriben numerosos contratos para el suministro de agua a la villa y se inicia la construcción de numerosas fuentes artísticas con su diseño.

En cuanto a la inscripción de *Teatinos* una advertencia. Orden de clérigos regulares fundada un siglo antes en Italia, la trae a España el napolitano P. Mirto en 1622. Ahora bien a los primeros jesuitas dice en una carta el P. Antonio Araoz escrita en la corte en 1545 “algunos nos llaman ñinguistas, otros papistas, otros apóstoles, otros teatinos y reformados”. Consultado José Simón Díaz nos habla de la identificación de jesuitas y teatinos en la voz popular. Y, además de lo que escribió al tratar del Colegio Imperial, nos recuerda un soneto de Góngora al P. Juan Pineda, S.J., sevillano que termina con lo de “teatino, que tienes más de tea que de tino”.

Prados y huertas junto al arroyo y fuentes

Completando la *percepción histórica*, ya presente en Lucio Marineo Sículo (1530), Pedro de Medina (1548) en las Relaciones Topográficas de Felipe II, en Quintana (1629), etc., dos buenos geógrafos, Terán y López Gómez, han definido geomorfológicamente a Madrid como una ciudad de *lomas y vaguadas*. Hoy no podemos aceptar aquello de “dadme el plano de un país y os daré su historia”. La centralidad peninsular de nuestra villa no valió para Lisboa o para Gibraltar, ni explica las provincias insulares, ni Ceuta o Melilla. Sin embargo, sin caer en tras-

nochados determinismos, se pretende aquí leer esta traza de Gómez de Mora acudiendo a los clásicos madrileñistas y a una serie de planos urbanos hasta que se configure la realidad actual detrás de la cual hubo desmontes y rellenos que cambian la topografía.

Dentro de la cuenca de nuestro río madre, una corta loma, apenas una joroba del terreno, separa el Manzanares y lo que fue arroyo de la Castellana. Sus vertientes forman así *dos Prados*, el Viejo u oriental y el Nuevo a occidente, al que fecundan las aguas aportadas por algunos barrancos como el de Leganitos. Aflúia éste a lo que hoy es la Plaza de España, torcía en dirección al nivel de base dejando a un lado las Vistillas de María de Aragón y el Alcázar que lo aprovecha como foso norteño. Para incorporar la calle de la Princesa al tráfico moderno hubo que hacer grandes desmontes de los que quedan muestras. Intra-muros apenas destacan unos altillos, en la loma y estribaciones, generalmente ocupados por las iglesias, cuyas torres dominaban la espiritual parroquia con campanas que advierten para la oración y culto y avisan fenómenos meteorológicos, incendios... Paseantes en corte, algunos hemos buscado hasta qué punto Miñano veía *colinas espirituales*, casi como usa Fray Luis de León la voz de Monte en "Los nombres de Cristo", y con el mismo sentido que las Sagradas Escrituras más aún que pensando en las siete de Roma.

Curiosamente el *Prado Nuevo* se va poblando por regidores y alarifes; se repite así el fenómeno de la Huerta de Juan Fernández en el Prado Viejo. Para comprobarlo hágase un repaso visual del *Cuadrante noroccidental* del tantas veces mencionado plano de 1622 donde ya se nota la actividad de un quinquenio de construcciones o al menos proyectos. Nos reafirmamos en la fecha adjudicada a éste por hoy primer plano madrileño, porque el 30 de enero de 1623 la huerta del potentado conde de Nieva, allí marcada, figura en poder de la viuda del licenciado Juan de Chaves y Mendoza, que pide exención de huéspedes para labrar una huerta y sitios (Corral, pág. 93). En cuanto a la Huerta del cardenal Bernardo de Rojas, baste recordar que muere en 1618, y aunque ya un año antes se la había regalado a su sobrino el duque de Lerma, la adjudicación popular sigue algún tiempo. En todas las ediciones de este plano se bailan los números identificadores y el 35 al pie ya lo pasa Molina al 45 como palacio del mismo cardenal en la plaza de la villa. Podríamos seguir.

Todavía una callejuela que va a Bailén se llama *calle del Río*. Por supuesto, quien la anda, aún habiendo leído sólo los disparates de algunos cronistas modernos, se encuentra la sorpresa de una lápida deno-

minadora cuyo dibujo nos lleva al Ecuador fluvial. Y de un Hotel denominado Casón del Tormes. Termina en la ampliación moderna del Senado. Dentro de poco encontraremos, en el próximo a inaugurar Museo arqueológico de San Isidro, una maqueta tridimensional del Teixeira y comprobaremos la fidelidad de su reconstrucción.

Dos topónimos: Ronda y Leganitos

¿Desde cuándo se usa la voz *Ronda* y con qué significado? Corominas la considera árabe y emparentado con *rebato*. Entendida como espacio o calle que se dedica a la vigilancia, marca el límite de una población. El caso es que en los planos de Madrid aparece muy tardíamente. Al derribar las cercas en 1869 se da paso a un paseo de rondas que toman sucesivamente el apellido del portillo. El primer documento gráfico en que aparecen fue en el de Núñez Granés, aunque sufrieron cambios. Castro ya habla de Camino de Ronda pero no lo especifica. Sobre el proceso evolutivo de la toponimia madrileña, avance de un laureado trabajo donde se dan además las definiciones, escribe Luis Miguel Aparisi, en AIEM, 1993, y nos ha facilitado un listado de 52 calles actuales con este apelativo. Otra curiosidad cronológica: la aristocrática Hermandad del Refugio y Piedad, objeto de estudio del profesor canadiense William J. Callahan (I.E.M.), comienza a practicar su *Ronda de Pan y Huevo* en 1618; la del Pecado Mortal es posterior.

Y vamos con *Leganitos* como plato fuerte. Tenemos noticias de que el regidor Juan de Torres nombrado en 1483, no sólo empedró las calles sino que establece cañerías para conducir las aguas a las fuentes públicas de los Pilares, Leganitos y Caños del Peral. ¿Cuál es el origen del segundo nombre? Desde Mesonero a Répide siguen una tradición morisca que quiere que venga de *algannet* que significa huerta. Indudablemente, hasta en planos posteriores al que glosamos, domina este aprovechamiento del suelo, como casa de campo periurbana, favorecido por las torrenteras y con muestra de fuentes. La copla, de la que hay variantes, se refiere al cambio cuando lo terraplenan:

Dicen que van a hacer calle
el barranco Leganitos
que todo lo puede Dios
con su poder infinito.

Para *Oliver Asín* equivale a barrizal, leganar, en la confluencia de varios *majras*; para *Corominas*, que alude a la calle madrileña, en su *Diccionario crítico etimológico*, es una derivación de un vocablo de origen céltico que significa cieno o barro pegajoso, y emparenta con el del pueblo de Leganés. También la juzga forma mozárabe. Como calle madrileña aparece repetidas veces citada en el manuscrito 5.918 de la Biblioteca Nacional *Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga incómodas y tercias partes*, registro mandado por la Junta de Aposento a raíz de la Visita que realiza entre 1626-32, y en que se tasan las casas a la malicia.

Más patrañas encontraríamos en las historietas medievales que cuenta Répide sobre la calle de Dos Amigos o la de Santa Catalina. Para evitar confusiones, pues como dicho queda hubo otras homónimas, ésta será la de *Santa Catalina la Vieja* o la de Fuencarral Alta, aludiendo a su destino hacia aquella puerta. La de Dos Amigos subía desde la puerta de Leganitos a las Cruces de San Bernardino. Gómez Iglesias evoca lo que pudo ser, años antes, este terreno al estudiar en AIEM en 1967 y 1969, lo que fuera la dehesa de Amaniel, rompiendo cuadros coloristas y afirmando que *Amaniel*, precedida o no de una F o una H, aludió a una fuente, monte y camino. En planos posteriores aparece convertida en Gumiel, Daniel, Samanuel...

Comienza Leganitos en la plaza de Santo Domingo, antigua puerta de la cerca y convento de monjas dominicas, y en su cercanía sede de la Inquisición. Sigue hasta la plaza de España, con sensible caída. El desplome se sensibiliza más en la Cuesta de San Vicente, donde más tarde habrá puertas, la última ha poco reproducida. Marcada queda en la traza, al comienzo de la calle Nueva de Leganitos, una *puerta* que no lleva nombre. En el plano de Nicolás de Fer de 1706, dedicado al duque de Alba, embajador en París, en plena guerra de Sucesión, podemos leer PTA de Leganitos pero claramente se deduce que quiere decir puente, ya que copia a Teixeira, a través del plano de Santiago Ambrona-Fosman, de 1683. Otra puerta se pondrá, más afuera, la de San Joaquín o de San Bernardino, hacia lo que fue Seminario de Nobles, hoy en la calle Princesa. Sobre su Vía Sacra, un vía crucis, habla León Pinelo al referirse a 1615.

En el plano de 1622, la calle de Leganitos se dibuja sin nombre. aunque figura el de su fuente; cruza el puente sobre el arroyo, con curso bien dibujado hasta el Parque de Palacio. Destacan las huertas y jardines de algunas manzanas, en un sector que con razón, se puede llamar Prado Nuevo. El curioso puede seguir la *evolución del contorno* repa-

sando los planos de Teixeira, 1656, N. de Fer 1706, Chalmandrier, 1761, Espinosa (1769), y así seguiríamos. Aparecen entonces la *guerta* (sic) de Leganitos, la calle de la Flor, la fuente de Palo, el camino de la Florida, etc.

Sobre las *fuentes de Leganitos* recoge citas literarias Miguel Herretero, en *Madrid en el teatro*, en I.E.M., pgs 261-268. Se alude a ellas en el Quijote, en el capítulo XXII del segundo tomo. Se citan las madrileñas de Lavapiés, Piojo, Caño Dorado y la de la Priora, que podrían ser tratadas, se dice, en un Metamorfoseo u Ovidio español, con alegorías, metáforas y translaciones. A recordar que esta segunda parte de las Aventuras del Ingenioso Hidalgo se publican en 1615.

Más noticias sobre las fuentes y futuras manzanas numeradas

Abumadora es la bibliografía sobre el tema del agua madrileña, en cuyos *viajes* Oliver Asín quería encontrar hasta la raíz del nombre, entre latín y mozárabe, de Madrid. Puntualicemos en el tiempo y en el espacio. Cristóbal Pérez de Herrera, hacia 1600, da una lista del peso de las aguas del río y de las fuentes de la villa. Lo mide en una vasija de media azumbre y un cuarto de quartillo poco más, partido un adarme en cincuenta gramos de líquido peso. Y encuentra para la *f fuente de Leganitos*, del caño mejor que está sobre el camino que va a los Descalzos franciscos, 2 libras, 5 onzas, 7 adarmes y 15 granos. El viaje de los Caños de Leganitos, con dos ramales por mina, sólo abastecía a la fuente de Leganitos y lo sobrante iba a las huertas que fueron de Castel Rodrigo.

Aparecen en el dibujo dos fuentes. Una muy modesta, otra al menos con cuatro caños. Miguel Molina en sus *Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII; las diseñadas por Juan Gómez de Mora y por Rutilio Guci en 1618*, (I.E.M., 1970), recoge un acuerdo de la *Junta de Fuentes*, de 13 de mayo de 1625, que dice así:

que respecto de estar en tan mala parte y tan escondida y en el barranco del arroyo de Leganitos una Fuente que está junto a la Puente, hacia la calle nueva que va al río que, por estar tan hundida y correr el agua en una teja, no se pueden servir de ella, siendo de las mejores aguas que hay en esta villa, se acordó por ahora (...), se ponga una pila y un caño (...).

Más coincidencias. El Libro de Acuerdos de la Junta de Fuentes en el Archivo de Villa comienza el 15 de junio de 1617, es decir al día siguiente de la fecha con que data su escrito Gómez de Mora. Demos un salto. *Aznar de Polanco* publica en 1727 un barroco título: *Aritmética inferior y geometría práctica y especulativa; origen de los nacimientos de las aguas dulces y gordas de esta coronada villa. Sus viajes subterráneos con la noticia de las fuentes públicas y secretas de las casas de los señores y particulares y la cantidad que tiene cada uno*. Enumera cuatro para uso público que no eran potables pero si usadas para riego, limpieza de calles, lavado de ropa... y son las fuentes del Prado, de San Jerónimo, de Leganitos, de los Caños del Peral y los Caños Viejos de la calle de Segovia.

Cornel Braun publica en 1974 su tesis doctoral, en alemán, sobre los *qanates* o viajes de agua y compara los sistemas de Teherán, Marrakech y Madrid. En el último párrafo de su *Vorwort* (prólogo) agradece el que mi hijo Juan José, entonces doctorando, hoy catedrático de Geografía Física de la Complutense, y yo, le prestáramos nuestra ayuda *in situ*. Y muestra en un plano el Viaje de la calle del Río, con la fuente en la casilla de la Peste y las de la Florida. Y en el Viaje de los Caños de Leganitos, la fuente del Palo y la de debajo del Pretel de doña María de Aragón. La quinta de la Florida era propiedad del cardenal toledano Sandoval que se la dona a su sobrino el duque de Lerma, en 1617, de quien pasa a manos de la Iglesia; luego será del Príncipe Pío, de Carlos IV, cuartel de la Montaña y hoy templo de Debod.

Del Libro de asientos de la *Planimetría* iniciada por Ensenada, fechado en 1751, facsímil de Tabapress, expurgaremos algunas noticias en las manzanas, de los *barrios de Leganitos y San Marcos*, que se superpondrían sobre el área de nuestro planito y alrededores. La con número 522 tiene 28 sitios, muchos privilegiados ya poco antes de 1617. Abunda el registro de propiedades de conventos, memorias, obras pías, Tribunal de la Inquisición y de títulos nobiliarios. En la 524 hay varios privilegios sin cargo desde 1590. Propiedades entre otros de la duquesa de Medina y del Convento de monjas de Santa Catalina de Siena, orden de Santo Domingo. Dentro de la 526 hay propiedades del convento de religiosas recoletas de Maravillas.

Figuran en la 530 bienes de un convento de capuchinas y sitios que corresponden a Luis Hurtado, Juan de Castro y Pedro del Castillo. Su número 10, en la calle de Dos Amigos, se adjudica a los regulares de la casa noviciado de la Compañía de Jesús. Más sitios tiene Juan de Castro en la 532. Pero en la 533 quien figura es *Juan Gómez de Mora*, pri-

vilegiado en 1623 en el sitio 1. Y de la iglesia de San Marcos. Siguen nuestros conocidos, ahora, Gaspar Ordóñez con privilegio en 1615, manzana 534. La Iglesia y monasterio de los afligidos (San Joaquín, de padres premostratenses) aparece privilegiada en 1623 y en el área de la 544.

Veintidós sitios, hacia la calle de Leganitos, se cuentan, años después en la 551; pero antes de 1617 se registran *capellanías privilegiadas*, memorias, sacramentales, cabildo de la catedral de Toledo, colegio y capilla de S.M., de los padres premostratenses, archicofradías, etc. En la 552 se habla de un licenciado en 1613, de doña María de Herrera, Gregorio Salazar, del convento de las Dominicas del Rosario de esta corte, de los mercedarios calzados de Toledo, de la congregación parroquial de la iglesia de San Juan... En un fondo de saco de la 557 están el callejón de las Minillas y de San Buenaventura. Contiguo a la plaza de los Afligidos hay una informe manzana sin número con capilla del Príncipe Pío.

Al *punte de Leganitos*, proyecto de 1613 (ASA 1-129-45), ejecutado por el equipo del maestro, y que aún se distingue en el Chalmandrier, ya no lo vemos en el plano de Espinosa al haberse cubierto la alcantarilla del desagüe. Al final de la calle del Mira del Río, ya aludida, estuvo la Puerta Verde. No es nuestro propósito hablar de la formación de la Plaza de España que no es proyectada y aprobada hasta diciembre de 1911.

Comento de un ignorado planito secuela del madrileño de 1622

Para terminar estas largas disquisiciones sobre un simple trazo de Gómez de Mora hagamos otras sobre una de las más simples variantes del plano de 1622, que no recoge Molina, que, como es sabido, databa el plano señero, origen de una serie, en *hacia 1635*. Conocido es el poco respeto en aquellos tiempos, y también en los nuestros, a reconocer el *copy right*, pero no hay duda de que a quien se copia en el dicho es a *Martín Zeiller*, reduciendo lo reducido. Como otros similares de tamaño, corresponde a un libro del que fue desgajado, aunque quien me facilitó una fotocopia nada más supo añadir. Lo mencionamos para completar la información gráfica de la época.

Poco puede decirnos pues tiene las notas en italiano, o por bien decir trastocadas, y empeora su original ya malo. Aumenta nuestra sospecha de que un cardenal visitante ilustre, en 1626, *Francisco Bar-*

berini (con estancia estudiada por José Simón Díaz y su hija María del Carmen, en AIEM, y en Goya, 1980 y 1984) y un grabador avisgado, *Tempesta*, poseyeron muestras del primer impreso y que Roma se convirtió en un centro de difusión del plano aceptado en los Países Bajos. No olvidemos tampoco que Marcelli tuvo corresponsales en su patria, a quienes enviar algún ejemplar que gustaría poseer a muchos españoles avecindados en Italia.

Para ordenar todas estas cuestiones además del insuperable Molina, con quien sólo diferimos, gracias a Dios, en la asignación de fecha, es útil la obra de *De Mercator a Blaeu* aunque se ciña a cartografía sobre el Flandes hispano, editada por la Fundación Carlos de Amberes en 1995. Imprescindible es la lectura de los artículos que dedica Matilla Tascón (AIEM 1980 y 1982) al contrato del plano con el Ayuntamiento y a los ejemplares que cita en su testamento el editor. Y un artículo nuestro en AIEM, 1997, *La guadianesca historia del primer plano madrileño de 1622, cuando San Isidro sube a los altares*. Las críticas a todo lo escrito, si se dispone de nuevas informaciones o mejor criterio, serán agradecidas.

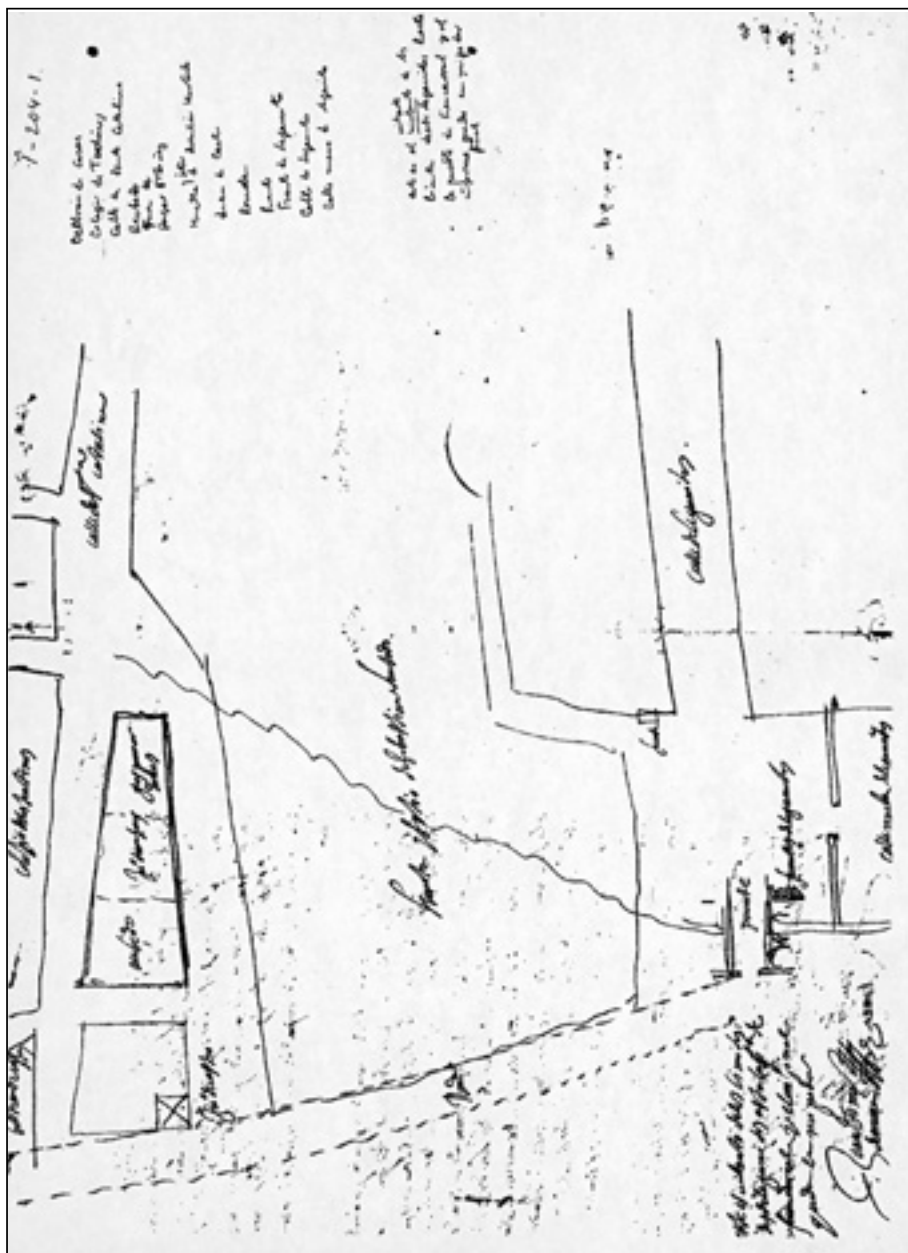
Nos parece que *Olivares* barre todo recuerdo del plano que exaltaba al equipo de Felipe III y encarga a *Teixeira* otro plano que le suplante y sirva para su propia gloria y la de Felipe IV. De otra forma no nos explicamos cómo se pierde hasta el recuerdo del precedente y se acomete una obra tan costosa que alguien debe auspiciar. Cae el conde-duque en desgracia en 1643 pero el cosmógrafo portugués sigue adelante recogiendo noticias hasta 1647 (último registro de sus anotaciones) porque se debe amparar en la corte toda vez que toma partido por el monarca español, en cuyo escudo pone hasta las quinas de su Portugal perdido. Y, como Marcelli, cuenta con el auxilio de agrimensores formados en la escuela de Matemáticas que fundara Juan de Herrera. Su elaboración sería difícil, tal vez orden del *Consejo de Castilla* y como asunto de Estado.

Marañón recoge del embajador conde de la Roca, título otorgado por Felipe IV en 1628, que su biblioteca era muy copiosa en geografías y mapas ya que de todas partes se hacía traer las más preciosas cartas y planos. Los estudiaba con tanto cuidado que a soldados envejecidos en Flandes ganaba en conocer riberas, puertos y escollos en uno y otro mar. Para más abundancia *Gregorio de Andrés* estudia los fondos bibliográficos de su heredero, el marqués de Heliche, que contaba con una buena colección de mapas en colores del cosmógrafo Lavanha, aunque no se precisa.

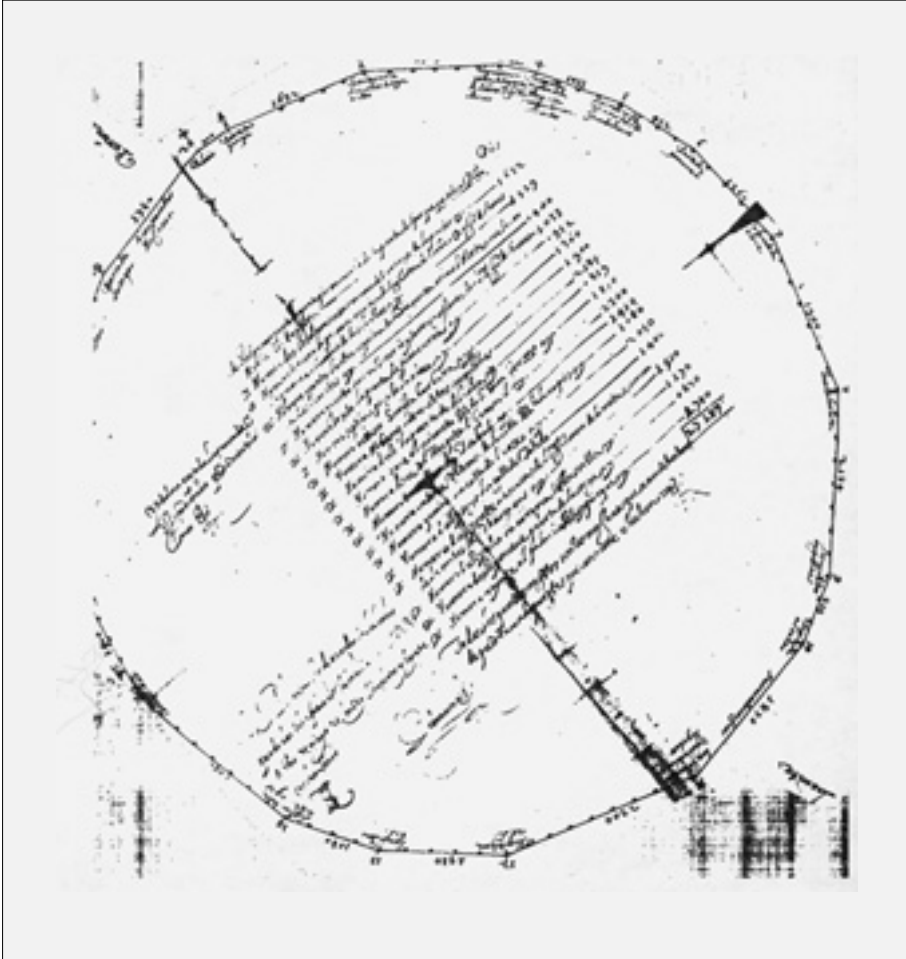
Otra hipótesis puede descansar sobre el segundo marqués de Castel Rodrigo, *D. Manuel de Moura*, hijo de quien fue virrey de Portugal con Felipe II. Diez años embajador en Roma (1631-41) fue patrono de Borromini, pasando luego a Flandes como adjunto de D. Juan de Austria, supliéndole en un trienio de ausencia, hasta que vuelve al Consejo de Estado en Madrid, donde muere en 1652. En la carta lunar de Van Langren, su protegido, se le concede el nombre de un mar junto a reyes y destacados personajes. Otro cosmógrafo portugués *João Baptista Lavanha* muerto en 1624, fue maestro del príncipe Felipe (IV) para quien redacta una Descripción del Universo, en Manuscritos de la Biblioteca Nacional. No olvidemos que Antonio Marcelli, puso reparos a Mercator en su mapa del principado de Cataluña, en la obra del cronista mayor D. Joseph Pellicer de Torres, en 1643. Hay que investigar más en la biografía de Teixeira.

Volviendo al *planito*, comencemos por decir que le nombran MADRIT, y carece de escudos. Usa el alfabeto mayúsculo, suprimidas la I, la J y la Ñ, para 24 localizaciones; a la ermita de San Blas le dedica un circulillo. En el diseño no hay ningún nombre y es puramente de superficies. Suprime detalles, por ejemplo tendedores de ropas. Lo de RIO de MAN-MARES se sustituye por *Maneanares fluvius*. Pone dos X separadas como caminos de Toledo, cuando en sus originales figura sólo uno. Añade una orientación equivocada. Al sur verdadero, unas cuevas borrosas recuerdan a otros planitos secundarios que sitúan personajes lugareños y un dibujante sentado y mirando a la villa. Podría interpretarse como un perfil topográfico de Madrid oeste-este. De la ermita de San Isidro se atreve a dar la planta, que también inventa para el Alcázar y sus patios. Mucho se acusa el arroyo de Leganitos y su puente.

Cuidado con sus *topónimos*. El marcado C como *El Parvo* no es, pese a la homofonía, el camino de El Pardo sino el Parque del Palacio Real, de nombre también italianizado. El Colegio de la Compañía de IHS se convierte en *Iosuits*. No hace falta insistir para descifre del resto, pero nos encanta comparar diversas copias. Sobre el plano señero que encabeza la serie recordemos que tiene 67 notas, algunas también disparatadas, aunque se completan con las incluidas en el diseño. Las planchas de la edición de Jansonius no debieron cambiarse en las representaciones de gran formato, pero sí en el contenido de la cartela que varía según el editor, incluso en las reediciones de nuestros días. En las copias pequeñas aún hubo más traidores.



Trastocadas algunas indicaciones del planito que datamos de 1622, ya en la edición más antigua y en las sucesivas el número 54 del diseño no corresponde a lo que se indica en el pie, que no se reproduce, sino a la Plaza de Santo Domingo, el 55 a la Carnicería, el 65 al M. de los Ángeles y el 64 al monasterio de la Encarnación.



Virginia Tovar reproduce y estudia el plano de Pedro de Pedrosa sobre los Límites y puertas de la Villa de Madrid, en 1628. Las distancias que se anotan en la circunferencia, en pies, y que nos afectan son:

1/Puerta del parque // 1632

2/Las casas sobre los caños de Leganitos // 1529

3/La primera esquina de la huerta del señor D. Juan de Chaves // 400

4/La segunda esquina de dicha guerta / y su pared sirven / de Límites // 1033

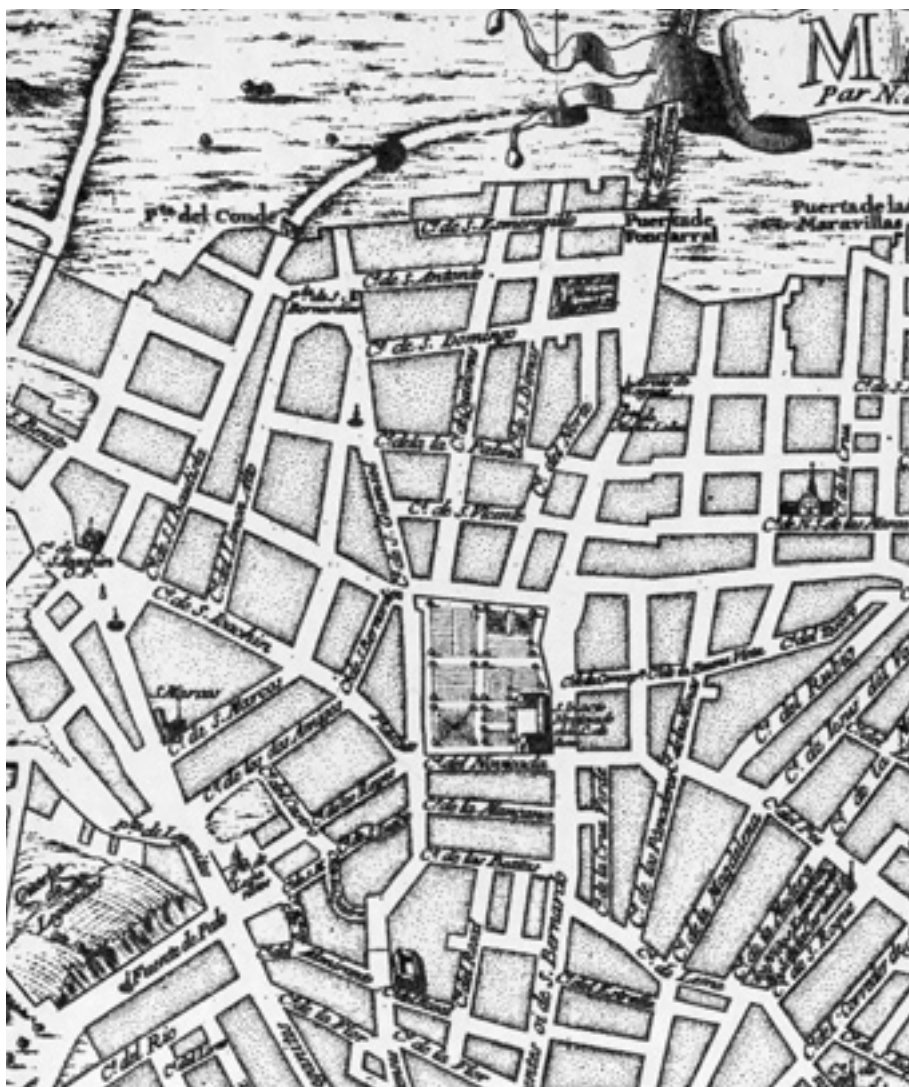
5/La Cruz verde y tierras del s. D. Juan de Chaves // 952

6/Puerta de Fuencarral // 1360

Termina lo anotado con: "Y se declara que toda la guerta del s. / d Juan de Chaves queda dentro de los / Límites. Rubrica. Esta planta se a de guardar en los Límites que / a de aber en la poblacion desta villa. En Madrid / a ocho de mayo de de mill y seiscientos y beynte y ocho años. Rúbrica Pedro Martínez". Se trata de Juan de Chaves y Mendoza, Gobernador del Consejo de Órdenes y de los Consejos de Castilla y Cruzada de S.M. Su casa principal será trazada por Gómez de Mora en mayo de 1628. Su esposa consigue el 30 de enero de 1623 licencia de exención de aposento para una huerta y sitios que había comprado camino de San Bernardino, por bienes del conde de Nieva. Sobre lo que significaban sus cargos trata extensamente Quintana.



Hay números al pie, en el plano de Teixeira, que nombran datos que no se señalan en el diseño. Los 34, 35 y 36 se refieren a las fuentes de Santo Domingo, de Palo y Leganitos. El 37, ausente en la representación, marcaría la de San Joaquín.



En el plano de N. de Fer de 1706 el callejero del noroeste madrileño está bastante anotado.

LA CALLE MAYOR DE MADRID EN ALGUNAS
REPRESENTACIONES GRÁFICAS DE LA VILLA
(SIGLOS XVI-XIX)

ROSARIO ROS LARENA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

AUNQUE LA PRODUCCIÓN historiográfica sobre temas madrileños ha sido abundante¹, sin embargo, no ha sido todo lo completa o perfecta que debiera en comparación con la existente sobre otras ciudades capitales europeas. Los estudios madrileños han dado abundantes frutos, entre los que destacaron los bien conocidos textos de cronistas clásicos tan ilustres como Jerónimo de Barrionuevo², Pellicer de Ossau y Tovar³, González Dávila⁴, Quintana⁵ o León Pinelo⁶; los de eruditos del siglo XVIII, como Álvarez y Baena⁷; los de diversos escritores del XIX: Mesonero Romanos⁸, Madoz⁹, José Amador de los Ríos¹⁰ y Fernández de los Ríos¹¹; y estudios más recientes que han dado a conocer importantes documentos, especialmente del Archivo de la Villa, y que han ayudado al conocimiento del urbanismo madrileño, entre ellos hemos de citar a Simón Díaz¹², Fra-dejas Lebrero¹³ y Tovar Martín¹⁴.

El estudio urbanístico de Madrid, como el de cualquier otra ciudad, exige de un detallado análisis de los distintos elementos que la integran, realizado desde diferentes puntos de vista. Tal vez uno de los más interesantes y que mejor muestra las transformaciones que se van produciendo en una ciudad, o en un espacio concreto de ella (calle, plaza,...), sea el de la planimetría; de ello trata de ocuparse este artículo: el conocimiento de la Calle Mayor de Madrid, analizándola desde los planos y maquetas que han ido apareciendo entre los siglos XVI y XIX.

El material figurativo del que se dispone es variado y considerable numéricamente en lo que a Madrid respecta. Desde el siglo XVII se sucede una producción de planos, estampas, maquetas, pinturas, fotografías, ..., que va mostrando la evolución urbanística de la Villa. Una obra fundamental para el conocimiento de este material es la de Molina Campuzano¹⁵, en la que se recogen todos los planos de Madrid, desde el que se considera el primero, de hacia 1635, denominado de De Wit, hasta algunos planos menores, derivados de los de Chalmandrier y Espinosa de los Monteros, de fines del siglo XVIII. Una vez conocidos e interpretados estos documentos gráficos es posible establecer analogías y diferencias entre ellos en la forma de representar una zona concreta de Madrid, en este caso la que incorpora la calle Mayor, observando cambios de nomenclatura en las calles, a la vez que la aparición de otras nuevas, o la diferente localización de edificios emblemáticos en unos u otros planos, así como la posibilidad de analizar alguno de estos inmuebles gracias a la calidad de la técnica y exactitud de estos documentos.

Las alusiones a la zona que nos ocupa las encontramos ya entre las primeras representaciones que tenemos de Madrid: las dos muy conocidas perspectivas de la Villa que en fecha próxima a 1566 dibujó posiblemente Antón van den Wyngaerde¹⁶, en las que se representa el caserío madrileño que se extendía desde el Alcázar Real hasta mucho más allá de la línea oriental de la muralla, en definitiva, la zona centro de la Villa.

Es en torno a esta fecha, 1566, cuando se construye la primera cerca que rodea a Madrid. Dicha muralla atraviesa por el Este por la Carrera de San Jerónimo, aproximadamente por el punto en el que comienza el descenso hacia el Prado, para salir por último a la calle de Alcalá. Según un documento del siglo XVI, del Archivo de la Villa¹⁷, esta cerca “va a dar a la Puerta del Sol, donde se atajó la calle y se hizo la Puerta que está al presente”; pensando por tanto, que la citada puerta se colocaría en la calle de Alcalá, y que el eje que más tarde sería la calle Mayor, estaba incluido dentro del recinto amurallado.

Del siglo XVII existe un manuscrito, dado a conocer por Morel-Fatio¹⁸, con el título de *Memorial de Pedro Tamayo, de la Guarda a pie de Su Majestad*, y que muestra con fecha de 1590 hasta dónde se había extendido Madrid. En dicho documento se divide la Villa en seis *cuarteles* o distritos. El cuarto cuartel incluía la calle Mayor. De ella dice Tamayo: “hay pocos mesones y hartas posadas, así con tablillas como sin ellas, adonde viven y posan, todos los más, capitanes y alféreces y soldados. Desde esta calle comienza este cuartel hasta llegar a la calle de Fuenarral, y desde la Puerta del Sol hasta los Caños de Alcalá, ...”¹⁹.

Otro de los primeros documentos manuscritos que aparecen y que hablan de la configuración de la Calle Mayor, es el que corresponde a la Visita realizada fundamentalmente en los años 1626-1632, y que aporta numerosos datos sobre el urbanismo madrileño después del gran crecimiento urbano que se produce con Felipe III y su sucesor al trono, Felipe IV. Este documento es el manuscrito 5918 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Libro de los nombres y calles de Madrid, sobre que se paga yncómodas y tercias partes*. Se nombran en él todas las calles dónde se alzaban *casas a la malicia* y otras construcciones más importantes aunque muy modestas. Por los datos que este Libro nos ofrece sobre calles, travesías, plazas y edificios, bien podemos decir que en este momento, alrededor de 1626, la calle Mayor de Madrid tiene una estructura y configuración determinadas, pues se han producido ya algunas reformas urbanísticas, como ensanches y alineaciones de calles y apertura de otras nuevas. Concretamente el tramo llamado de Platerías fue ensanchado en 1599, siendo afectadas algunas casas con la nueva alineación, y posteriormente, hacia 1611 se realizó otra nueva reforma en esta misma calle “de gran ornato para esta villa por ser en la parte mas principal y frecuentada de ella y donde conviene que haya muy grande anchura para las procesiones del santissimo sacramento y fiestas que hay en la plaça”²⁰. Con anterioridad, en 1581, se ensancha la calle que bajaba desde San Salvador a la iglesia de Santa María²¹, vuelven a ser modificadas las alineaciones en 1599²², y en 1602²³.

Entre las noticias que ofrece este manuscrito, hemos entresacado las que más directamente hacen referencia a elementos que ayudan a conocer la morfología de la zona que nos ocupa, son los siguientes:

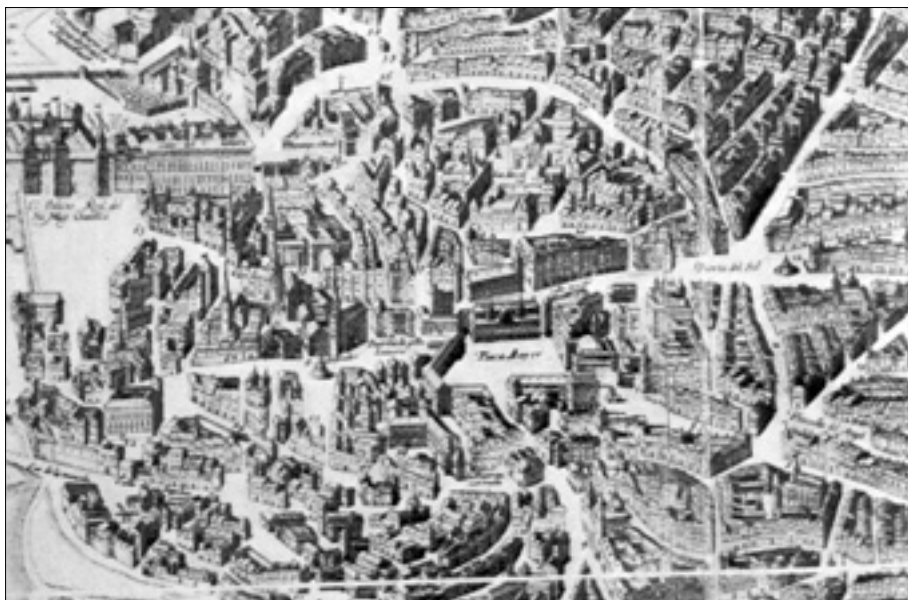
| <u>Folio</u> ²⁴ | <u>Refª</u> |
|----------------------------|--|
| 2. | Callejuela que baja de la del Factor a las Cauallerizas Reales503 |
| 3 | Calle que ba de Sant Salvador a San Juan430 |
| 4v. | Calle que sale de la de Santiago ²⁵ a la Puerta de Guadalajara253 |
| 6 | Calle de Santa María ²⁶ y Plazuela de la Villa449; 641 |
| | –Convento de Constantinopla; la puerta de la Yglesia888 |
| 6v. | –Los once escritorios que ocupan los escriuanos del numero |
| | desta uilla.....1.012 |
| | –Torre de San Saluador831 |
| Platería |311 |
| | Callejuela de los Plateros 312 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 8 | –Como se baja de la plazuela de la Villa a la calle del Orno | 199 |
| | –[Calle] trabiesa de las casas del Marques de Cañete a la calle del Arco de Santa Maria | 487 |
| 8v | –Convento de Monjas del Duque de Vzeda | 904 |
| | Calle del Arco de Santa María | 26 |
| 9. | Calle del Estudio de la Villa | 174 |
| 11v. | Puerta de Guadalajara asta la Puerta del Sol la acera de mano yzquierda; [Calle Mayor] | 246 |
| 12. | –Puerta del Sol; la esquina | 661 |
| | Buelbe la otra acera a la Puerta de Guadalaxara | 246 |
| 12v. | –Callejuela, que se zerró, que bajaba a la calle del Arenal | 490 |
| | –Callejuela frente a San Felipe | 147 |
| | –Frente del Correo Mayor | 246 |
| | –Portales de los Joyeros [en la calle Mayor] | 246 |
| 13. | –[Por donde] es la entrada de su Magestad a la Panadería | 208 |
| | –Callejuela que baja de la Puerta de Guadalaxara a la de los Tintes ... | 56 |
| 14v. | Plaçuela de los Herradores..... | 593 |
| | –[Calle] como se entra de la calle Mayor a la dicha plaçuela [de los Herradores] | 78 |
| 16v. | –Callejuela que ba de la calle de la Zarza a la calle Mayor..... | 96 |
| 20v. | Calle de los Boteros | 57 |
| 22. | Caba de San Miguel, como se baja de la Plaza [Mayor] | 83 |
| 129v. | Calle de las Postas, desde el Peso Real | 316 |
| 130. | –Callejuela que sube a Santa Cruz | 379 |
| 131 | Sube de la calle Mayor a Santa Cruz | 444 |
| | –Torre de San Felipe | 852 |
| | –Gradas [de San Felipe, en la calle Mayor] | 246 |
| | Plaçuela de la Porteria alta de San Felipe, donde está la Cruz..... | 611 |
| 131v. | Sube a Santa Cruz | 444 |
| | Baja de Santa Cruz a la calle de las Postas | 379 |
| 133 | –En la rinconada | 527 |
| | –En la parte donde están los escritorios del Vicario | 527 |
| | Desde la plaçuela de la Leña, la calle de la Paz, asta salir a la Puerta del Sol; [Paz, desde la Plazuela de la Leña] | 302 |
| 134 | Sube de San Felipe a la calle de la Paz por detrás del Monesterio ... | 116 |
| | –Detrás del altar mayor | 852 |
| | Calle de las Carretas, desde la entrada de la calle de Atocha | 77 |
| 135v. | Desde la esquina de la calle de las Carretas a la Victoria; [Puerta del Sol] | 661 |

| | | |
|-------|------------------------------|-----|
| 337v. | Caba de San Miguel | 246 |
| 339. | Calle Mayor | 246 |
| | –Portal de los Joieros | 246 |
| | Torre de San Salvador | 831 |

Estos datos nos ofrecen ya una idea del aspecto que la calle²⁷ pudiera tener en esta época. La longitud de la misma probablemente fuera la que tiene en la actualidad, pues se nombra el Arco de Santa María²⁸, y las Monjas del Duque de Uceda²⁹, uno de los extremos de la actual calle, y por el otro, la Puerta del Sol, inicio de la calle en la actualidad. Se nombran numerosas calles adyacentes, pero por la denominación que éstas toman: callejuela, plazuela, y en otros casos la referencia a un edificio (torre de San Felipe, gradas, portal,...), nos imaginamos la estructura tan irregular y laberíntica que ofrecía la zona al conjunto de la Villa.

En cuanto a los edificios más importantes, de carácter religioso, encontramos entre estos datos, mención a la Iglesia de San Felipe,



Lám. 1. Plano de De Wit, c. 1635 (Detalle). En él se reflejan los cuatro espacios importantes que configuran la calle Mayor: Plaza de San Salvador, Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor y Puerta del Sol. (Molina Campuzano)

Iglesia de San Salvador, y el Convento de las Monjas de Constantinopla; edificios que se analizan con detalle en nuestra tesis doctoral. Basta apuntar dos elementos de la composición social de Madrid que se hacen presentes con fuerza en el entorno de la calle: lo religioso y lo civil.

El primer plano que se conoce de la Villa es el de De Wit, de 1635 aproximadamente (Lám. 1). En la tabla escrita que contiene el plano aparecen nuevos datos: “N^a. S^a. de buen suceso”, cuya primera construcción data de 1438³⁰; también la Iglesia de “S. Philippe” aparece aquí como tal, pues en el documento anterior se ha hecho referencia a diferentes partes de la construcción, la torre, las gradas, el portal, pero no se ha nombrado como iglesia³¹. La de “S. Maria P. Mayor”, aparece aquí también por primera vez, dato curioso, puesto que se trata de la parroquia más antigua, “situada en el riñón del primitivo recinto matritense, mezquita mora al reconquistar la Villa Alfonso VI, y, según algunos, iglesia ya en la época romana y primer centro de predicación del Evangelio en Madrid”³². Y como edificio civil, aparece señalado el “Palacio del duque de Vседа”, habiéndose nombrado en el documento anterior haciendo referencia al Convento de Religiosas Bernardas que fundó el duque de Uceda. En el diseño mismo aparecen la “Calle maider”, que corresponde a la calle Mayor, la “Placa Mayor”, que en el anterior documento no se menciona, la “Puerta de guada Lazara”, refiriéndose a la de Guadalajara³³, y “S. Salvador”, edificio del que se habían citado las torres³⁴.

Ningún otro dato sobre las calles adyacentes a la Mayor aporta este plano de De Wit, pero se supone que la representación que efectúa de esta zona coincide con los datos obtenidos del anterior documento, es decir, que las calles que se representan en este plano, sean las que se citan en el *Libro de los nombres y calles de Madrid*, ... Pero, aun faltando esta información, es de gran utilidad esta representación para conocer la estructura que tendría la calle, si es que de urbanismo estructurado se puede hablar en este momento, pues todavía no está claramente definida como eje oeste-este que cruza la Villa, debido a su organización aún medieval; hemos de recordar que esta zona corresponde al núcleo originario de la Villa, por ello se ven grandes diferencias respecto a lo construido extramuros a causa del desorbitante crecimiento de la población. A pesar de esta carencia estructural, adivinamos el alcance que posteriormente tendrá la calle, debido en primer lugar a los importantes edificios que en el plano de De Wit se localizan, de carácter tanto eclesiástico como civil, y por otro lado, la presencia de dos importantes espacios: la Puerta del Sol, y el anchurón formado delante de San

Salvador, donde posteriormente se creará la Plaza de la Villa, lugar de gran interés en la vida social y política de Madrid. Hemos de añadir también el prestigio que da a la calle Mayor la cercana presencia de la Plaza del mismo nombre, con la que enlaza directamente a través de la calle que va al edificio de la Panadería.

Ante el plano de De Wit, no podemos decir que la calle Mayor destaque en el conjunto de la ciudad como en el caso de otras vías: la calle Ancha de San Bernardo, la de Alcalá, la Carrera de San Jerónimo o la Red de San Luis, entre otras, que se abren, ya en estos inicios del siglo XVII, como importantes ejes partiendo desde el antiguo núcleo de la Villa. La importancia de la calle Mayor en este momento, hemos de encontrarla precisamente en su localización, en ese núcleo, embrión de la Villa, en el que se situaba la puerta del Arco de Santa María, del que partían las vías más largas e importantes de aquel espacio urbano, y del que se adivina que se extendería la calle Mayor.

De todos modos, es fácil reconocer en la calle dos partes, sino del todo bien diferenciadas, al menos con ciertas características que de alguna manera la hacen distinta: la primera, desde la Iglesia de Santa María hasta la Puerta de Guadalajara, y una segunda, desde dicha puerta hasta la del Sol. El primer tramo, dentro de la antigua Villa muestra un paisaje urbano caracterizado por lo laberíntico, en el que la calle Mayor no pasa de ser una estrecha callejuela sinuosa, a lo largo de la cual se han ido *colocando* edificaciones de importancia por la cercanía con el Palacio Real, pero desmerecidas por la falta de un concepto urbanístico que hubiera embellecido aun más esta zona de Madrid. El segundo tramo, extramuros, fruto del crecimiento poblacional de la Villa, muestra otro aspecto: una calle de mayor anchura, y con la edificación bien alineada a ambos lados, de mayor simetría y regularidad en las manzanas, aspecto más ordenado en su conjunto, con espacios más ortogonales, de apariencia semejante a la que presentan otras vías importantes de la ciudad.

En los sucesivos planos que vayan apareciendo, se observará, cómo va a ir transformándose el aspecto de la calle, en la medida en la que la faceta urbana en Madrid vaya adquiriendo mayor relevancia, hasta que en el siglo XIX, se aprueben las alineaciones definitivas de las calles y nos muestren la forma que, prácticamente, ofrecen en la actualidad³⁵.

El plano más importante que se conoce de la Villa por su minuciosidad y exactitud, es el famoso de *Texeira*³⁶ (o Teixeira), de 1656. En sólo veinte años transcurridos entre los dos planos, las diferencias



Lám. 2. Plano de Texeira, 1656 (Detalle). La calle Mayor cruza la ciudad de Oeste a Este (Molina Campuzano)

en la representación de la calle Mayor son notorias. Nos encontramos ya ante una importante vía, bien definida, que cruza Madrid de Oeste a Este, y que al enlazar con la calle Alcalá, en la Puerta del Sol, divide la ciudad en dos grandes partes, Norte y Sur (Lám. 2). La longitud de la calle no ha variado respecto al plano anterior, a pesar de la obligada extensión de los límites de la Villa tras el apresurado crecimiento de la población. Lo que sí ha cambiado significativamente ha sido su aspecto. Tras las reformas realizadas por Felipe III y Felipe IV, la Villa ha visto mejorar ostensiblemente su físico; entre las más importantes se encuentra la de la Plaza Mayor, y ésta trajo consigo la mejora también en las calles adyacentes a ella, y por tanto a la calle Mayor.

Otro cambio importante es el del propio nombre de la calle, en el plano de De Wit, se la denominaba “calle maider”; ahora, en el de Texeira, se la representa con dos nombres distintos según el tramo: “calle Maior” y “Platerías”³⁷.

Texeira no incluye en el plano una tabla con los nombres de las calles, pero, aun sin denominación, están representadas exactamente todas las transversales que salen a la calle Mayor. Partiendo desde la calle del Arco de Palacio, por la acera de la derecha, dirección Puerta del Sol, encontramos las siguientes calles y plazas: En primer lugar la

Plazuela del Sacramento (sin denominación³⁸), no aparece en el Manuscrito de la Biblioteca Nacional, ni representada en el plano de De Wit. La *Calle del Marqués del Cañete* (s. d.), otras veces llamada calle travesía de la Almudena a la del Factor, es nombrada en el folio 8 del Manuscrito. También sin denominación, Texeira representa la *Calle del Duque de Nájera*³⁹. La *Plazuela de la Villa*⁴⁰, indicada en el folio 6 del Manuscrito, es señalada en este diseño como uno de los puntos claves en el recorrido de la calle y en el conjunto de la ciudad; además es una clara muestra del minucioso detallismo del autor del plano, el haber representado el reloj, propio del Concejo, instalado, en esta Plaza de la Villa, en la torre de San Salvador, a la que se llamaba *Atalaya de la Villa*.

También ha sido representada en el diseño la *Calle de la Chamberga* (s.d.), llamada en el manuscrito “Callejuela de los plateros”, en varias ocasiones confundida con la de *San Miguel*, tal vez por su escasa longitud y por tratarse de una prolongación de ésta hacia la calle Mayor, y la “Calle de la Caua de San Miguel”⁴¹, abierta hacia 1567⁴², y ya mencionada en el folio 337v. del *Libro de los nombres y calles de Madrid*, y que unía la Puerta de Guadalajara con Puerta Cerrada. A continuación, siguiendo en la misma acera, la “calle nueva”⁴³, no representada en los anteriores planos ni mencionada en el Libro de la Biblioteca Nacional. La apertura de esta calle (actual de Ciudad Rodrigo) es fruto de las reformas efectuadas en la Plaza Mayor⁴⁴; se abre, según una carta de Gómez de Mora, “para facilitar el acceso directo de la comitiva real a la Plaza Mayor, evitándole un rodeo”⁴⁵. La apertura de esta calle es origen de pleitos⁴⁶, tal vez porque el comercio que en ella se asentaba era el más importante e influyente de toda la Plaza⁴⁷. La Villa consideraba importante la nueva traza de la calle, pero existe una protesta de algunos mercaderes⁴⁸ que tenían sus tiendas “desde la plaça a la plaça de Guadalajara”, pidiendo que se arregle la traza de la calle Nueva, por los daños que les causaría, dejándoles las tiendas más pequeñas. La Villa, a pesar de encontrarse entre las protestas las de algunos mercaderes del Rey, ya nombrados, responde “que no a lugar enmendarse la traça ni hacerle nobedad y cúmplase lo mandado por su Magestad”⁴⁹. De esta manera se crea el acceso más importante a la Plaza Mayor⁵⁰.

La *Calle de la Amargura*⁵¹ (s. d.) y la *Calle de los Boteros*⁵² eran los dos accesos a la Plaza Mayor desde la calle del mismo nombre, la última aparece por primera vez representada, no siendo mencionada en el Manuscrito de la Biblioteca. El *Callejón del Infierno*⁵³, que no se representa hasta la Planimetría General de Madrid, se abriría entre las dos últimas calles mencionadas, convirtiéndose en el acceso del Rey a la

Casa de la Panadería, hasta que se abrió la Calle Nueva. La siguiente, la de *San Cristobal*, es nombrada en el Documento de la B.N. en los folios 130 y 131v. como la calle que sube a Santa Cruz⁵⁴, la siguiente calle representada. La del *Correo*⁵⁵, *la de la Paz*⁵⁶ (fº. 133) y *la de Carretas* (fº. 134), son diseñadas pero sin denominar en el Texeira.

En dirección contraria, bajando por la acera opuesta hacia la Iglesia de Santa María, encontramos: la *Calle de la Duda*⁵⁷ (s.d.), callejuela frente a San Felipe que une las calles Mayor y Arenal, la *Calle de los Coloreros*⁵⁸ (s. d.) nombrada en el Manuscrito en el folio 16 y la de *San Ginés*, en otras ocasiones llamada *de los Bordadores*⁵⁹, que aparece por primera vez. La “*Plaza de los Herradores*”, está indicada en el diseño con sus dos salidas a la calle Mayor. Se suceden una serie de pequeñas calles no indicadas en el diseño, ni nombradas anteriormente, la *Calle de las Aguas*, la del *Bonetillo*⁶⁰ (f. 13 del Manuscrito), la de *Milaneses*⁶¹ (f. 4v.), hasta llegar a la “*Calle de San Salvador*”⁶², indicada en el diseño, igual que la siguiente, la “*Calle de S. Nicolas*”. También se representa y nombra la “*Calle de las Pereas*”, posteriormente llamada del *Factor*⁶³. Y antes de llegar a la Iglesia de Santa María encontramos otras dos callejuelas, la de *Autores* y la que va a la plazuela de Santa María, representadas pero sin nombrar.

Estas calles y plazuelas coinciden con las que representa la Planimetría General de Madrid, realizada en el siglo XVIII, quedando demostrado que la calle Mayor en 1656, momento en que se realiza el plano de Texeira, ofrecía ya el aspecto que vemos prácticamente en la actualidad, salvo algunas modificaciones producto de las reformas urbanísticas del siglo XIX⁶⁴.

Pero el plano de Texeira aporta otros datos de gran interés para el conocimiento del trazado urbano de Madrid: se trata de la localización de los edificios religiosos que en estos momentos dotan de vida a la ciudad. Precisamente la calle Mayor está limitada en ambos extremos por dos importantes edificios religiosos y que en la tabla de Texeira aparecen señalados: “*Sta. MARIA. Yglezia Consagrada y la Maior desta Villa*”, con la letra A en la Tabla de Parroquias, y en el otro extremo, el “*Convento de S. Felipe del Orden de S./ Agustín fundacion de fray Alonso de Madrid/provincial de su Orden Año 1546*”, señalado con el número IV en la Tabla de Conventos de Religiosos. También se señala con la letra B la Parroquia de “*S. Salvador*”. Los tres edificios fueron ya representados en el plano de De Wit. No ocurre lo mismo con el “*Convento de la Salutación que se Enti-/ tula N. Sra. de Costantinopla de Religiosas de S. Francisco Fundose Pedro/ Sapata Comendador de Medina*”.

de las torres Y. Camarero del Rey Don Iuan/ el Primero (sic). Año 1469”, que aun existiendo desde el siglo XV, no es representado en el plano de 1635, aunque sí fue nombrado en el Manuscrito de la Biblioteca Nacional, en el folio 6.

En la Puerta del Sol, límite Este de la calle Mayor, se localiza el “Hospital de la Corte de la Caridad./ de N. Sra. del Buen suceso Ay notiçia / que le Fundaron los Catolicos Reyes./ Don Fernando y Doña sabel”, señalado en la Tabla con el número LIX y representado en el anterior plano de De Wit⁶⁵.

Texeira añade en su plano otros elementos morfológicos no tenidos en cuenta hasta ahora: las fuentes; concretamente la “Fuente de S. Salvador” en la Plazuela de la Villa y la “Fuente del Buene Tuceso [Buen Suceso]” en la Puerta del Sol.

En el plano de Texeira, se indica la Puerta de Guadalajara, en el lugar aproximadamente donde estuvo, pues hemos de recordar que en 1583 es destruida, pero la zona que ocupó se denominó popularmente durante mucho tiempo *calle de la Puerta de Guadalajara*.

En cuanto a los espacios edificados, ya dijimos que se encuentran representados con gran exactitud, adaptándose, con mucha veracidad, el contorno de sus grupos a la realidad. Además de verse el alzado de las fachadas orientadas a mediodía, se perciben las líneas de separación de éstas, y sus diferentes alturas, así como los huecos entre ellas, que nos ayudan a la descripción más exacta del espacio urbano. Se señalan también a distintos niveles los caballetes de los tejados, y en el interior de las construcciones se muestran los corrales, se dibuja el arbolado y se detallan los jardines, elementos estos que han sido escasamente estudiados por la investigación urbanística reciente.

Del plano de Texeira se realizan numerosas copias, la más significativa es la de Fosman y Ambrona, de 1683, que aporta la indicación en el diseño mismo de la *Calle de las Postas*, y en la tabla, la mención a las “Casas del Duq[ue] de Vceda oi son / Palacio de la Reyna madre”. Aparece en este plano como novedad, pero ya lo encontramos representado en una copia del de 1635.

Una copia del anterior, realizada por Nicolás de Fer⁶⁶, fechada en 1700, denomina a toda la calle como “Rue Major”⁶⁷.

Otros planos de menor importancia añaden algunos cambios estructurales de la calle o al menos de su denominación, como son los de Tomás López, realizados en 1757 y en los años siguientes, importantes por haber transcurrido muchos años entre el de Texeira y éstos, pero para nuestro estudio tan sólo aportan como novedad, la de rese-



Lám. 3. Plano de 1760, de Tomás López. Predominio de la calle Mayor en todo el conjunto de la Villa (Molina Campuzano)



Lám. 4. Plano de Chalmandrier, 1761 (Detalle) (Molina Campuzano)

ñar con el número 15 de la tabla, la “Casa de los Consejos”, el antiguo palacio de Uceda, hacía tiempo destinado a los mismos (Lám.3).

Los sucesivos planos, copias del anterior, y el famoso de *Chalmandrier*⁶⁸ (1761), no suponen nada novedoso para el estudio de la calle (Lám. 4). Ya dijimos cómo el plano de Texeira reflejaba casi completamente el aspecto que la calle Mayor tendría en su futuro, así lo demuestra uno de los trabajos de mayor relieve para el conocimiento de cualquier tema urbanístico de Madrid y que con mayor exactitud muestra los rasgos principales de una calle. Nos referimos a la *Planimetría General de Madrid, 1749-1770*⁶⁹. El análisis de las calles de la Villa a través de esta Planimetría se realiza mediante el estudio de cada una de las manzanas que las componen, y así es como es posible recomponer el aspecto en esta época de la calle Mayor.

Las manzanas que forman dicha calle son las registradas con los números: 172, 173, 193, 194, otra 194, 195, 202, 203, 205, 206, 207, 386, 387, 388, 412, 413, “415”, 417, 182, 184, 185, 188, 425, 435, 440 y 441; y reconstruyendo la zona con la localización de cada una de ellas, conoceremos la situación y el nombre de todas las calles adyacentes a la Mayor, las mismas que nos representó Texeira en su plano.

Así, comenzando desde el Arco de Santa María, subiendo hacia la Puerta del Sol, por la acera de la derecha tenemos:

| | |
|--------------------------------------|--|
| Plazuela del Sacramento | (M. 188 ⁷⁰ , 185) ⁷¹ |
| Calle del Marqués del Cañete | (M. 185, 184) |
| Calle del Duque de Nájera | (M. 184, 182) |
| Plazuela de la Villa | (M. 182, 173) |
| Calle de San Miguel | (M. 172) |
| Calle de la Chamberga | (M. 172, 173) |
| Calle de la Cava de San Miguel | (M. 171) |
| Calle Nueva | (M. 193) |
| Calle de la Amargura | (M. 193, 194) |
| Callejón del Infierno..... | (M. 194, otra 194) |
| Calle de los Boteros | (M. otra 194, 195) |
| Calle de San Cristobal | (M. 195, 202) |
| Calle de las Postas | (M. 202) |
| Calle de Santa Cruz | (M. 203) |
| Calle del Correo..... | (M. 203, 205) |
| Calle de la Paz..... | (M. 203, 205, 206) |
| Calle Carretas | (M. 206) |

Bajando en sentido contrario, desde la Puerta del Sol hasta la Iglesia de Santa María, por la acera de la derecha, encontramos las siguientes calles:

| | |
|---|------------------------------|
| Calle de la Duda | (M. 387, 386 ⁷²) |
| Calle de Coloreros..... | (M. 387, 388) |
| Calle de Bordadores | (M. 388, 389) |
| Plaza de los Herradores | (M. 389, 411, 413) |
| Calle de las Aguas | (M. 411, 413) |
| Calle del Bonetillo | (M. 413, 415) |
| Calle de los Milanese | (M. 415, 417) |
| Calle de San Salvador | (M. 417, 425) |
| Calle de San Nicolás | (M. 425, 435) |
| Calle del Factor | (M. 435, 440) |
| Calle de los Autores | (M. 440) |
| Calle que va a la plazuela de Sta. M ^a | (M. 441) |

El número de calles en ambos lados de la Mayor no coincide, como tampoco la continuidad de ellas; en este sentido podemos hablar de asimetría urbanística en esta zona de Madrid, del crecimiento orgánico de tradición medieval que pervive pese a los intentos esporádicos de regularización a través de las alineaciones de las calles.

Respecto a los edificios, la mayoría ya edificados en este momento, la Planimetría aporta numerosos datos en cuanto a su situación, medidas, fachadas a unas y otras calles, y propietarios de las mismas, al igual que los sitios que ocupaban con anterioridad estos mismos terrenos.

Esta Planimetría General de Madrid, tanto por la época en que se realiza, como por sus aportaciones, presenta una Calle Mayor con estructura muy similar a la actual, excepto algunas transformaciones surgidas en los dos últimos siglos.

A partir de esta Planimetría General surgieron otros trabajos basados en ella, uno de ellos es el de Espinosa de los Monteros⁷³, de 1769, que incluye en la tabla el número de manzana de los edificios que ya recogían los anteriores planos. Como novedad, la denominación que da a la Calle Mayor como “Mayor; Portal de Roperos; Portales de telas de Seda; Portal de Manguiteros. Manzana 246”, aun cuando continua llamando al segundo tramo “La Platería”.

El plano de Espinosa de los Monteros, por su exactitud, claridad y grandes dimensiones, se le consideró aprovechable, de un modo oficial, hasta muchos años después (Lám. 5). Puede decirse que no le substituyó otro diseño de verdadera importancia hasta la realización en 1785 de otro plano de Madrid, realizado por Tomás López⁷⁴ nuevamente (Lám. 6).

Entre las figuraciones de una ciudad, ocupa un lugar especial el de la representación tridimensional, la que proporcionan las maquetas. De 1830 es la magnífica maqueta de Madrid construida bajo la dirección de don León Gil de Palacio⁷⁵, que se custodia en el Museo Municipal de Madrid. Tomando de base el trabajo de la Planimetría General, fundamentalmente, y los planos hasta aquí citados, se realiza una de las representaciones más exactas de la ciudad, en la que poder apreciar los más mínimos detalles en las edificaciones, calles, plazas, etc. Así se presentan con gran precisión las fachadas de los edificios que jalonan la calle Mayor, se aprecian las alturas de las que constaba cada uno, detalles ornamentales de las iglesias, Casa-Ayuntamiento, fuentes, puertas, ..., todo el abanico de elementos que forman la calle.

En la maqueta destaca de manera especial la calle Mayor por su localización en el centro de la Villa y dividir a ésta en dos partes, Norte



Lám. 5. Plano de Espinosa de los Monteros, de 1769 (Detalle) (Molina Campuzano)



Lám. 6. Plano Geométrico de Madrid de Tomás López, 1785 (Detalle) (Molina Campuzano)

y Sur, visiblemente diferenciadas. Igualmente se aprecia cómo la calle se bifurca en la Puerta del Sol, formando la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo; de un modo más sencillo podría evocarse en esta traza la idea barroca de tridente que aparece claramente en otras ciudades europeas y americanas. Aun así, nunca llegará Madrid a presentar la traza de la nueva ciudad barroca, en la que el urbanismo se desarrolla con efecto de perspectiva, destacando fuentes, obeliscos, esculturas, etc, aprovechando los desniveles de las ciudades, un urbanismo de “ejes visuales y perspectivas monumentales”⁷⁶. Llegado este punto hemos de recordar, con palabras de Chueca Goitia, como el hallazgo del barroco fue el de “crear una ciudad como obra de arte de inmediata percepción visual”⁷⁷, percepción que se materializa en el elemento “perspectiva”. Éste sería el principio del barroco en el que el mismo autor resume los tres que había señalado Lavedan, en su *Histoire de l’Urbanisme*: la línea recta, la perspectiva monumental y la uniformidad⁷⁸. Los edificios son utilizados como principio o fin de una representación, pudiendo ser un intento de ello el edificio de Nuestra Señora del Buen Suceso, en la Puerta del Sol, al final de la calle Mayor. Una vez más se muestra la tentativa de poner a Madrid a la altura de otras grandes capitales, sin conseguirlo satisfactoriamente, tal vez por la falta del conocimiento teó-

rico que se tenía del quehacer urbanístico barroco fuera de España o, posiblemente también por la dificultad que supone una trama urbana, resultado de siglos de ocupación, ya muy consolidada, en la que al no disponer de grandes áreas para la construcción de los edificios, éstos eran levantados aprovechando al máximo las posibilidades del terreno, permitiendo sólo fachadas y entradas laterales.

Ya en el siglo XIX la política de desamortizaciones surgidas en Madrid, traerá consigo una serie de transformaciones en el urbanismo de la Villa; el derribo de numerosos edificios religiosos propiciará la apertura de plazas y calles, que no veremos representadas hasta la llegada de las actuales guías y callejeros. Es el caso, por ejemplo, de la calle *Calderón de la Barca*, entre la calle Mayor y el callejón del Biombo, que se abrió en el terreno que ocupaba el convento de monjas de Constantinopla, derribado en 1840. Se denominó así a la calle por su proximidad a la sepultura del poeta, en la capilla de San José, en la demolida iglesia del Salvador⁷⁹. A este período de la historia española debemos, como ya hemos dicho, la desaparición de muchos edificios religiosos, pero también, al no ser ocupados estos terrenos por nuevas edificaciones, Madrid fue dotándose de espacios más amplios, de calles anchas, de plazas, de zonas verdes que acabaron con la imagen que la Villa venía ofreciendo de estructura compleja, de una compacta edificación que no dejaba apenas espacios libres por los que circular, y de una pobreza tanto en materiales como en diseños, que hacían de Madrid una ciudad capital de unas limitaciones sin parangón con las del resto de Europa.

En la actualidad, ante la desaparición de numerosos elementos urbanos en la nueva fisonomía de la ciudad, no sería posible imaginar el aspecto que tuviera en otras épocas, si no fuera por la lectura de los distintos planos y otros testimonios gráficos que han ido sucediéndose a lo largo de los siglos, y que examinados con cierto rigor, permiten reconstruir la ciudad en sus diferentes períodos.

N O T A S

1. Ver a este respecto los siguientes repertorios bibliográficos: PÉREZ PASTOR, C.: *Bibliografía Madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1891-1907, 3 vols.; PAZ, R.: *Bibliografía madrileña*. Madrid, Ayuntamiento, 1950; SIMÓN DÍAZ, J.: *Bibliografía madrileña*. Madrid, Ayuntamiento, 1951; Idem.: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*. Madrid, IEM, 1964; AGULLÓ Y COBO, M.: *Bibliografía madrileña*. Madrid, Ayuntamiento, 1961; OLIVA ESCRIBANO, J.L.: *Bibliografía de Madrid y su provincia*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1967-1969; Idem.: "Bibliografía de calles y plazas madrileñas". *AIEM*, tomo XI, 1975; tomo VI, 1976, pp. 621-642; tomo VII, 1971, pp. 469-486; AGUILAR PIÑAL, F.: *Bibliografía de estudios sobre Madrid en el siglo XVIII*. Madrid, [s.n.], 1979 (Madrid: Raycar); BONET CORREA, A.: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España: (1498-1880)*. Madrid, Turner, 1980, 2 v.; GAVIRA, C.: *Guía de fuentes documentales para la historia urbana de Madrid, 1940-1980*. Madrid: Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales, 1984; RODRÍGUEZ, M^a T. y MARTÍNEZ CONDE, M^a L.: *La Historiografía urbana en España*. Cáceres, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 1987; Idem: *Bibliografía de Madrid*. Madrid, Ed. La Librería, 1994.
2. BARRIONUEVO DE PERALTA, J. de: *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1645-1658)*. Madrid, Atlas, 1969; *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica: Castalia, 1996.
3. PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, J.: *Avisos históricos que comprenden las noticias y sucesos... ocurridos en nuestra Monarquía desde el año 1639*, publicado como *Avisos históricos*. Madrid, Taurus, 1965.
4. GONZÁLEZ DÁVILA, A.: *Teatro de las grandezas de la Villa y Corte de Madrid*. Madrid, 1623.
5. QUINTANA, J. de la: *Historia de la antigüedad. Nobleza y grandeza de la Villa de Madrid*. Madrid, 1629. Ed. de E. Varela Hervías, 1954.
6. LEON PINELO, A. de: *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*. Madrid, IEM, CSIC, 1971.
7. ÁLVAREZ Y BAENA, J. A.: *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid, corte de la Monarquía de España*. Madrid, Antonio de Sancha, 1786.
8. MESONERO ROMANOS, R.: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*. Madrid, 1831; *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las Calles y Casas de esta Villa*. Madrid, 1861.
9. MADOZ, P.: *Madrid: Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*. Madrid, Giner, 1981. Repr. facs. de la ed. de: Madrid, 1848.
10. AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia de la Villa y Corte de Madrid, 1860-64*. Ábaco, 1978.
11. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *Itinerario descriptivo, pintoresco y monumental de Madrid a París*. Madrid, Boix, 1845; *Guía de Madrid: Manual del madrileño y del forastero*. Madrid, 1876; *El futuro Madrid*. Madrid, 1868.
12. Además de las obras señaladas en nota 1, ver de este autor: *Algunas relaciones de sucesos de los años 1540-1650*. Madrid, s. n., 1958; *Impresos del siglo XVI*. Historia. Madrid, CSIC, 1965; *Madrid en su prensa del siglo XIX*. Madrid, Ayuntamiento, IEM, 1981; *Nomenclátor literario de las vías públicas de Madrid*. Separata de AIEM, tomo IV; *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, IEM, 1982; *Guía literaria de Madrid*. Madrid, IEM, Ed. La Librería, 1993; *Los orígenes míticos de Madrid en la historia local y en la literatura*. Madrid, UNED, 1993
13. FRADEJAS LEBRERO, J.: "Diario madrileño de 1636: 24 de mayo a 27 de diciembre". Separata de AIEM, tomo XVI; *Geografía literaria de la provincia de Madrid*. Madrid, IEM, CSIC, 1992.

- ¹⁴. Citamos aquí sólo algunas de las obras que componen su amplio repertorio dedicado a Madrid: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, IEM, 1975; *Aspectos de la arquitectura civil madrileña del siglo XVII*. Madrid, IEM, CSIC, 1976; *Madrid*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978; *La arquitectura olvidada madrileña de la primera mitad del siglo XVIII*. Madrid, IEM, 1979; *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueología y Etnología, 1983; *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid, IEM, 1983; “La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII”. Madrid, s. n., 1985. Separata de ADEM, tomo XXII, pp. 117-127; *Catálogo de la Exposición Juan Gómez de Mora*. Madrid, Museo Municipal, 1986; “Madrid en el siglo XVI: La moderna capital nueva”, en *Historia de Madrid*. Madrid, Ed. Complutense, 1993; “El siglo XVII: La Capital en su contexto urbano-arquitectónico”, en *Idem*; “Madrid en el siglo XVIII: la ciudad como campo de aplicación monumental. Expresión y función urbano-arquitectónica”, en *Idem*.
- ¹⁵. MOLINA CAMPUZANO, M.: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, IEAL, Seminario de Urbanismo, 1960. Ver también a este respecto, MONTERO VALLEJO, M.: “Evolución de Madrid desde el S. IX hasta 1656”, en *Los planos de Madrid y su Época (1622-1992)*. Madrid, Ayuntamiento, 1992, pp. 17-40.
- ¹⁶. Antón van den Wyngaerde (Amberes 1612-1660) fue un grabador flamenco del que no se tienen muchas noticias de su vida. Sólo son conocidas sus obras, especialmente una serie de 32 vistas de ciudades españolas, otra de dibujos topográficos de las cercanías de Roma, y otra de Londres. Varias están firmadas en 1558, de donde se ha conjeturado que estuvo al servicio de Felipe II, a quien acompañaría en sus viajes. Ver: GARCÍA PEÑA, C.: “Las ciudades del Estrecho que vio Anton van den Wyngaerde”, en *Tiempo y espacio en el arte*. Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 211-229.
- ¹⁷. A.V.M., A.S.A., 1-204-25, publicado por ÍÑIGUEZ ALMECH, en “Límites y ordenanzas de 1567 para la Villa de Madrid”, *RBAMAM*, Madrid, XXIV, 69, 1955, pp. 4-8
- ¹⁸. *RBAMAM*, 1924, pp. 286-326.
- ¹⁹. MOLINA CAMPUZANO, *op. cit.*, p. 77.
- ²⁰. A.V.M., A.S.A., 5-384-11. “Autos sobre el ensanche y corta de las casas de la Platería de la acera de San Salvador en la calle de la Platería. 1611 a 1616 y 1624”, fº 9. A.V.M., A.S.A., 2-406-14. “La Villa de Madrid pide esención de huesped de aposento para sus casas sitas en la acera de San Salvador calle de las Platerías. 1613”.
- ²¹. A.V.M., A.S.A., 1-1-60.
- ²². A.V.M., A.S.A., 1-1-13.
- ²³. A.V.M., A.S.A., 2-406-6.
- ²⁴. Estas cifras corresponden al folio donde se encuentran estos datos, y las Referencias nos llevan al número de Correspondencias Topográficas, señaladas por MOLINA CAMPUZANO: *op. cit.*, en las que se encuentran cada una de estas calles, plazas, edificios, etc, señalando todos los planos en los que aparecen y las diferentes denominaciones que adoptan en una o en otra fecha.
- ²⁵. La calle de Santiago la encontramos en los protocolos 5614, 5615, 5617 y 5618 del AHPM como una calle que está junto a la puerta de Guadalajara. En la esquina de esta calle con Platería, fue necesaria una reforma urbana en la casa del platero Juan de Arce para ensanchar la calle cuando la entrada de la reina Margarita de Austria. (A.V.M., A.S.A., 5-384-11, *op. cit.*). Ver también CORRAL, J. del: *Las composiciones de Aposento y las casas a la malicia*. Madrid, IEM, 1982.
- ²⁶. Con este nombre se denominaba el último tramo de la calle Mayor, “Que va desde San Salvador a la parroquia de Santa María” (AHPM, Pº 5614. CORRAL, J. del: “Las calles de Madrid en 1624”, *AIEM*, tomo IX, 1966, pp. 1-46).
- ²⁷. En este documento se nombran los tres tramos que constituyen la calle Mayor con sus nombres propios: desde la Puerta del Sol a la Puerta de Guadalajara, era la calle

Mayor, propiamente dicha; desde la Puerta de Guadalajara a San Salvador, Platerías; y desde este punto al final de la calle, hasta la Iglesia de Santa María, era llamada calle Real de la Almudena. Anteriormente, en época de Felipe II, llegan a considerarse cuatro los tramos que articulan la calle, además de los anteriores, la Puerta de Guadalajara y sus aledaños parece tener entidad propia, quedando la calle articulada así: Calle Mayor, Puerta de Guadalajara, Calle de la Puerta de Guadalajara y Real de la Almudena (MONTERO VALLEJO, M.: "La calle Mayor, escenario de Madrid en la época de Felipe II", *AIEM*, Madrid, Ayuntamiento, 1998, pp. 5-27).

28. En este lugar se situaba una de las dos entradas que tuvo Madrid en su primer recinto amurallado. Se trataba de una torre caballero construida en pedernal. En 1570, con motivo de la entrada en Madrid de la nueva esposa de Felipe II, Ana de Austria, fue demolida, siendo sustituida poco después por la puerta de la Almudena, lo que permitió ampliar la calle Mayor.
29. Estas Monjas del duque de Uceda ocupaban el Convento que el propio duque mandó construir adosado al palacio a principios del siglo XVII.
30. De esta fecha es el Hospital que se construyó en el actual arranque de la calle de Alcalá y la Carrera de San Jerónimo, para atender a los contagiados por la terrible epidemia de peste que asoló la región en aquellos años. Con las reformas de 1590 se acuerda la construcción de una iglesia para el Hospital del Buen Suceso, contando con los terrenos de la Puerta del Sol, concluyéndose en 1611.
31. El Convento de San Felipe el Real fue fundado por Felipe II en 1547 para la Orden de San Agustín. De la construcción lo más notable era el claustro, comenzado en el año 1600 y acabado en 1653; pero lo más popular y famoso fueron sus gradas, por localizarse allí el Mentidero de Madrid, introduciéndose a través de él en la plaza el tumulto y las intrigas de la Corte.
32. DELEITO Y PIÑUELA, J.: *Sólo Madrid es Corte*. Madrid, Espasa Calpe, 1942.
33. En una de las copias de este plano, realizada hacia 1660, aparece tanto en la tabla como en el diseño mismo "la porte de st. Lazare", refiriéndose a la de Guadalajara. La Puerta de Guadalajara formaba parte del segundo recinto amurallado que tuvo Madrid, "fue la reina de las entradas de Madrid" (PIELTAIN, R.: "Las Murallas y Puertas de Madrid. El Madrid del siglo XVI", *Cisneros*, nº 29, marzo 1964, pp. 22-28). Fue demolida en 1537, pero se construyó una nueva que en 1580 se incendió. La representación en este plano de De Witt de la Puerta de Guadalajara debe corresponder a la apariencia que presentaba tras las reformas que en el año 1634 se realizaron en esta zona (A.V.M., A.S.A., 1-3-60).
34. La iglesia debió ser fundada en el año 304 con otra advocación distinta a la de San Salvador, que la adquiere hacia 1257. El pórtico de la iglesia era el lugar de reunión del Concejo.
35. A.V.M., A.S.A., 4-99-51. "Rectificación de alineación para la calle Mayor, la de Alcalá y Puerta del Sol para que sirvan de regla invariable para las edificaciones que ocurran. 1852".
36. *Topographia de la villa de Madrid*. Madrid, Artes gráficas Municipales, 1990.
37. En el Documento de la Biblioteca Nacional se hacía mención a los tres tramos que constituían la calle (ver nota 27). PEÑASCO y CAMBRONERO añaden: "Según el plano de Texeira, el trozo comprendido entre la Puerta del Sol y la calle del Bonetillo tenía en el siglo XVII el nombre que ahora; la parte que media entre el último punto indicado y la calle de Milanese, era Puerta de Guadalajara; y desde aquí á la plaza de la Villa, Platerías" (*Las calles de Madrid: noticias, tradiciones y curiosidades*. Madrid, Ábaco, 1978, p. 321). El espacio entre la plaza de la Villa y la iglesia de Santa María, tramo final de la calle, no será denominado como calle de la *Almudena* hasta el plano de Espinosa.
38. Se refiere esta aclaración a la representación en el plano de la calle pero sin indicarlo en el diseño, de aquí en adelante (s.d.).

- ³⁹. Se llama así la calle porque allí tuvieron su casa los primitivos señores de este título.
- ⁴⁰. Aunque ya en este primer plano es nombrada con su denominación actual, en algunos documentos oficiales de los siglos XV al XVIII, se le dio el nombre de *San Salvador*.
- ⁴¹. A finales del siglo XIX esta calle no presenta salida a la Mayor, se sitúa entre ésta y la de Cuchilleros. Según PEÑASCO, H. y CAMBRONERO, C.: *op. cit.*, p. 142: "aquí existía una mina que por un lado comunicaba con la Cava Baja y por otro salía a la puerta de Guadalajara, según la tradición". El nombre de San Miguel tal vez le viniera por su proximidad a la iglesia de San Miguel de los Octoes, derribada por José Bonaparte y que ocupaba el mismo solar que el actual mercado de San Miguel (CABEZAS, J. A.: *Diccionario de Madrid. Las calles, sus nombres, su historia, su ambiente*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1968, p. 124).
- ⁴². La función mercantil de la calle Mayor va a transformar de alguna manera también su aspecto, pues con la intención que de la llegada de los productos fuera más rápida, se abren algunas calles y otras se ensanchan, es el caso de la Cava de San Miguel, que se abre en 1567 permitiendo el movimiento de productos desde la Puerta de Toledo o de Segovia hacia el centro mercantil. Al abrir la calle es lógico que se hiciera con la anchura suficiente para que cupiera el transporte sin dificultad (ALVAREZQUERRA, A.: *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid, Ayuntamiento, 1989, p. 213).
- ⁴³. Se trata de una calle corta, con dobles soportales y columnas de piedra, es más bien uno de los accesos monumentales a la Plaza Mayor. Se abrió cuando se edificó la plaza, en 1619. Su denominación actual, Ciudad Rodrigo se debe a cuando el general Wellington, en 1812 logra apoderarse de Ciudad Rodrigo, ocupada por los franceses en 1810 (CABEZAS, J. A.: *op. cit.*).
- ⁴⁴. Sobre las reformas en la Plaza Mayor ver principalmente: COLMENARES Y ORGAZ, A. (POLENTINOS, Conde de): "Las Casas-Ayuntamiento y la Plaza Mayor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, t. XX, pp. 230-251; IDEM: *Las Casas del Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*. Madrid, Hauser y Menet, 1931; GARCÍA BELLIDO: "Gómez de Mora y la Plaza Mayor", *RBAMAM*, t. VI, 1929, pp. 223-225; GARCÍA MERCADAL, F.: "Proyecto de reforma de la Plaza Mayor (Fragmento de la memoria)", *Arquitectura*, t. XVII, 1935; GARCÍA ASER: *La Plaza Mayor de Madrid*. Madrid, CSIC, 1963; BONET CORREA, A.: "El plano de Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636", en *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, 1978, pp. 35-91; TOVAR MARTÍN, V.: *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, Ayuntamiento, 1986; MONTERO VALLEJO, M.: "De la laguna a la Plaza Mayor. La Plaza del Arrabal", *AIEM*, XXIV, 1987, pp. 203-215.
- ⁴⁵. GARCÍA BELLIDO: *op. cit.*, citado también por GARCÍA ASER, R.: *op. cit.*
- ⁴⁶. Acerca de los conflictos que surgen a raíz de la reforma de la calle Nueva, ver: LAPUERTA MONTOYA, M. de: "Conflictos en la reforma de la «Calle Nueva que ba de la Puerta de Guadalaxara a la Plaça»: datos sobre la prisión de su autor, Juan Gómez de Mora", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, Congreso Nacional, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, UCM, 1994, tomo I, pp. 73-88.
- ⁴⁷. A.V.M., A.S.A., 1-163-5. "Traslados de consultas simples hechas á S.M. por la Junta de la Corte de la Plaza, sobre la Calle Nueva que se fabricaba desde la Puerta de Guadalajara á la Plaza por su mucha utilidad. 1619".
- ⁴⁸. Antonio y Diego Quirós, mercaderes del Rey, y Pedro Rosete y Juan de Trujillo, Gaspar de las Cuevas y Juan Pérez de San Miguel, mercaderes de la Villa.
- ⁴⁹. A.V.M., A.S.A., 1-163-14. Citado en GARCÍA ASER: *op. cit.*, pp. 15-16.
- ⁵⁰. Pasados los primeros años de euforia tras el asentamiento de la capitalidad, en los que el propio Felipe II, con el asesoramiento de Juan Bautista de Toledo y Juan de

Herrera, pretende llevar a cabo un proyecto de mejora en el trazado de la ciudad, algunos acontecimientos, tales como las fiestas por la entrada de Ana de Austria y el propio trazado de la Calle Nueva, arruinan al Ayuntamiento, decidiendo entonces parar la empresa constructiva (BLASCO ESQUIVIAS, B.: “Madrid, utopía y realidad de una ciudad capital”, en *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, nº 1, Comunidad de Madrid, 1998, pp. 47-72).

51. Espinosa de los Monteros la señala ya como tal. Es la actual calle *Siete de Julio*. Según Mesonero Romanos, la calle se llamó así en recuerdo de los autos de fe, pues por allí entraban los reos a la plaza. CABEZAS, J. A. en *op. cit.*, p. 459, dice que Espinosa de los Monteros la llama Callejón del Infierno, por las llamas que allí se produjeron en uno de los incendios de la Plaza.
52. En 1851 es cambiado su nombre por el de *Felipe III*. En la actualidad da acceso directamente a la Plaza desde la calle Mayor.
53. Es la actual calle Arco del Triunfo. Aparece denominada por primera vez en el plano de Espinosa. En ocasiones también se la ha denominado calle del *Peso Real*, por encontrarse esta oficina en el piso bajo de la Casa de la Panadería. En 1619 se rebajó vara y media el piso del callejón, para facilitar el acceso del coche Real cuando había festejos; con este motivo, Don Diego Francés de Guernica pidió y obtuvo que el Ayuntamiento le comprase sus casas, pues con el desnivel se había dificultado el acceso (ver PEÑASCO H. y CAMBRONERO, C.: *op. cit.*, pp. 67-68).
54. En el de Espinosa se denomina de *Esparteros* porque en ella estaba el gremio de los esparteros.
55. Denominada en el Manuscrito como “Calle que sube de San Felipe a la calle de la Paz por detrás del Monasterio” (f. 134), otras veces es llamada calle de la Estafeta.
56. La calle de la Paz quedará acortada y sin salida a la calle Mayor en el siglo XVIII al construirse la Casa de Correos.
57. Parece ser que la calle o callejón de la Duda, fue uno de los que desapareció con la reforma realizada en la Puerta del Sol en el año 1857. Hasta finales del siglo XVI en este callejón estuvieron las *casas de mancebía pública*, llamadas de la calle Mayor. En este lugar se levantó la casa-palacio de los Condes de Oñate (SEPÚLVEDA, R.: *Madrid viejo: crónicas, avisos, costumbres, leyendas y descripciones de la Villa y Corte en los siglos pasados*. Madrid, Trigo, 1996, pp. 204-205).
58. También denominada calle de los *Zapateros de San Ginés*. En 1595 se tomó sitio de las casas de Francisco González para ensanchar la calle (A.V.M., A.S.A., 1-1-8. “Repartimiento hecho por el Alarife de esta Villa en virtud de orden del Sr. Corregidor para pagar lo que le costó de las casas de Francisco González del ensanche de la calle que baja de la Mayor á la de San Ginés. 1595”). La tradición cuenta que la calle recibe este nombre porque allí estaban las tiendas donde se expendían las pastillas para teñir las medias de seda (SEPÚLVEDA, R.: *op. cit.*, p. 158).
59. También llamada de San Ginés y en otras ocasiones, Baja de Santo Domingo. En ella se establecieron los primeros bordadores de Madrid que formaron un gremio. Enrique IV los amenazó si bordaban el traje que la reina Doña Juana había encargado para Don Beltrán de la Cueva, y los bordadores, por no comprometer a la reina, no aceptaron el encargo (CABEZAS, J. A.: *op. cit.*, p. 90).
60. En 1876 se derribó la manzana 413, desapareciendo los números 2, 4 y 6 de la calle, por lo que en la actualidad la calle de Bonetillo no sale directamente de la Mayor, sino de la plazuela del Comandante las Morenas, próxima a la de Herradores. En el plano de Espinosa de los Monteros aparece como Costanilla de Santiago. El por qué del nombre de Bonetillo, tal vez sea por la muestra que hubo de la primera fábrica de sombreros que se estableció en Madrid (CAPMANY: *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid, 1863*. Madrid, Guillermo Blázquez, 1986). Refiere otra tradición sobre la calle, en la que D. Juan Henríquez, beneficiado de la iglesia de Santa Cruz, “de vida disipada”, una noche, al volver a casa, se encontró su propio

- entierro. Fue encarcelado en Toledo durante cuatro años, y en el tejado de su casa se mandó poner el bonete clavado en un palo. (p. 107). De la misma manera lo describe SEPÚLVEDA: *op. cit.*, pp. 138-139.
61. Aparece nombrada por primera vez en el de Espinosa. Según la tradición, se llamaba así porque en sus tiendas se instalaron varios industriales provenientes de Milán, constructores de relojes. La calle se abrió sobre la antigua muralla, vid. PEÑASCO y CAMBRONERO: *op. cit.*, p. 340. Otros cronistas refieren el origen de la calle a los hermanos Milanese, que fueron los primeros que realizaron relojes en Madrid (SEPÚLVEDA: *op. cit.*, p. 199).
 62. En el plano de Espinosa aparece con el nombre de Luzón. En esta calle tuvo su casa Don Pedro de Luzón, tesorero y maestresala del rey D. Juan II, alcaide del Real Alcázar de Madrid, y su alguacil mayor (PEÑASCO Y CAMBRONERO: *op. cit.*, p. 306)
 63. La tradición dice que esta calle debe su nombre a que en ella estaba la casa de D. Fernán López de Ocampo, factor del rey D. Felipe II (PEÑASCO y CAMBRONERO: *op. cit.*, p. 220; SAINZ DE ROBLES, F.C.: *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar.* Madrid, Espasa Calpe, 1962, p. 285).
 64. Entre otras modificaciones en el siglo XIX, nombramos la apertura de la *Travesía de Arenal*, callejuela que une las calles de Mayor y Arenal. Se abrió en 1853, rompiendo la manzana 387 (*Idem*, p. 71).
 65. Sobre el edificio de Nuestra Señora del Buen Suceso ver principalmente: HERRERA Y MALDONADO, F.: *Libro de la Vida y Maravillosas virtudes del Sieruo de Dios Bernardino de Obregón Padre y Fundador de la Congregación de los Enfermos pobres y Autor de muchas obras pías de Madrid y otras partes (...)*, Madrid, 1633; VILLAMIL, E.: "La Iglesia del Hospital Real de la Corte o del Buen Suceso", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. Nº 49 (1928), pp. 25 y ss.; MONTES, C. y GUIRAO, A. M^a: *La sonrisa de la Señora. Historia de la Virgen del Buen Suceso*, Madrid, Luis Domingo Gutiérrez (ed.), 1996; CASTILLO OREJA, M. A.: "Nuevos datos para una biografía edilicia: Francisco de Mora y la iglesia del Buen Suceso de Madrid", *Actas del Congreso Internacional "Felipe II y las Artes"*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1998, pp. 301-316.
 66. Cartógrafo francés, nacido en 1646 y muerto en París en 1720. Ejecutó más de 600 mapas o planos, comprendiendo la Francia política, administrativa, hidrográfica, orográfica, etc, que se distinguen más por su belleza artística que por su exactitud. Fer recibió el título de geógrafo del Rey.
 67. Anteriormente vimos la calle dividida en tres tramos con nombre propio cada uno, en este momento ya es denominada toda la calle como Mayor.
 68. *Plan geométrico e histórico de la Villa de Madrid y sus contornos*. Madrid, Servicio Geográfico del Ejército, 1992.
 69. Obra de gran empeño que Fernando VI encomendó al célebre arquitecto D. Nicolás de Churriguera, y bajo cuya dirección trabajaron muchos más, midiendo y levantando planos de cada una de las casas de Madrid, agrupadas por manzanas. El trabajo se recoge en doce gruesos volúmenes. Los seis primeros dedicados a contener los planos de todas las manzanas de Madrid; los otros seis tomos están destinados a recoger la historia de los antiguos poseedores de cada finca. La obra supone el mejor retrato que puede hacerse de la ciudad en un momento determinado. El original está en la Biblioteca Nacional, pero existen copias, unas de la época y otras del siglo XIX, en el Archivo Histórico Nacional y en el Archivo de la Villa. La edición facsímil está preparada por LÓPEZ GÓMEZ, A., CAMARERO BULLÓN, C., MARÍN PERELLÓN, F., Tabapress, 1988.
 70. Esta manzana, que corresponde a la Casa de los Consejos, por su localización en los planos da a la Plazuela del Sacramento, sin embargo en la descripción de la manzana no la nombra.

- ⁷¹. Número de la manzana que hace esquina a cada una de las calles y a la Mayor o en este tramo, Real de la Almudena.
- ⁷². La primera manzana que encontramos, la nº 386, “Comprende una sola casa, que la circundan las calles Maior, la del Arenal, y Puerta del Sol”. Queda sin denominar la calle, o posiblemente callejón, que une las calles Mayor y Arenal. Creemos encontrar una omisión, pues existe y de hecho se representa en los planos. José del Corral, describiendo las reformas que en 1860 se realizan en la Puerta del Sol, y que ofrecen el aspecto actual de la misma, habla de la desaparición de algunos edificios importantes existentes en la plaza, y también “se borró el callejón de Cofreros, entre Mayor y Arenal” (CORRAL, J. del: *Curiosidades de Madrid*. Madrid, El País, Aguilar, 1990, p. 19). Por la situación de los diferentes elementos, posiblemente este callejón de Cofreros se refiera al que no se nombra en la descripción de la manzana nº 386.
- ⁷³. [*Plano topographico*] de la Villa y Corte de Madrid: al Excmo. Sr. Conde de Aranda Capitán General de los Exercitos y Presidente del Consejo. Madrid, Antonio Espinosa de los Monteros y Abadía, 1769.
- ⁷⁴. Tomás López y Vargas Machuca (Madrid 1730-1802). Cartógrafo español, estudió en la Academia de San Fernando, y en 1752 obtuvo de la misma una pensión para poder trasladarse a París, a fin de estudiar la cartografía y el grabado. Allí tuvo por maestros a La Caille, D’Anville y Dheulland, y siguió algunos cursos en el Colegio de las Quatre-Nations. Volvió a España en 1760, en donde puso en práctica los conocimientos adquiridos en París, y como a ellos unía una vasta instrucción geográfica, las obras que produjo son muy notables en todos los conceptos. En 1764 obtuvo el nombramiento de individuo de mérito de la citada Academia de San Fernando. Entre sus obras más importantes figuran: Atlas geográfico de España; Mapamundi, Mapas de España, Europa, Asia, África, América, Alemania, Portugal, Islas Canarias, Bohemia; Atlas geográfico de la América Septentrional (París, 1758), dos Atlas elementales de Geografía antigua y moderna, propios para las escuelas; un plano de Madrid, y Principios geográficos aplicados al uso de los mapas. La obra de Tomás López es fundamental, sus mapas fueron importantísimos en su época y hasta que en el siglo XIX aparecieron los de Coello, no fueron superados. Son valiosas joyas tanto por su valor científico como por la magnífica técnica con que se realizaron, que les dota de una gran belleza.
- ⁷⁵. León Gil de Palacio (1778-1849), General español. Fundador en 1830 del Real Gabinete Topográfico Artístico, establecido por Fernando VII “con el laudable objeto de reunir en él todas las capitales del reino en modelo, proyectando darle tal extensión que hubiera llegado a ser el primero de su clase en Europa”. Se encontraban allí, además del de la Corte y uno especial de la Casa de Campo, los modelos de Valladolid y Aranjuez, también, diversas maquetas de monumentos –varios de ellos madrileños–, que se han conservado: antiguo Alcázar, Teatro de Oriente (expuestas hoy en el Museo Municipal) y Museo del Prado, y la de Palacio, de Juvara, ya citada, trasladada un día allí y luego desaparecida. Don León Gil de Palacio había sido el entusiasta inspirador de este pensamiento, y fallecido él, las maquetas pasaron luego a formar parte de otros museos o establecimientos, perdiéndose alguna. (PEÑASCO, H. y CAMBRONERO, C.: *op. cit.*, p. 47; y MOLINA CAMPUZANO, M.: *op. cit.*, p. 25)
- ⁷⁶. BONET CORREA, A.: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984.
- ⁷⁷. CHUECA GOITIA, F.: *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 144.
- ⁷⁸. LAVEDAN, P.: *Histoire de l’Urbanisme. Renaissance et Temps Modernes*. 2ª Ed. París, 1959, pp. 33-34.
- ⁷⁹. Este sería el primer lugar donde fue enterrado el dramaturgo, pues sus restos fueron numerosas veces trasladados por diferentes circunstancias.

PATROCINIO Y RELIGIOSIDAD: PATRONATOS
PRIVADOS EN EL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA
DE ATOCHA DE MADRID (1523-1679)*

MÓNICA RIAZA DE LOS MOZOS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

EN 1882, tras haber sido habilitado como cuartel de caballería durante la Guerra de la Independencia, hospital de inválidos militares en 1838 y destinado parte de su espacio como panteón de hombres ilustres; se iniciaba el proceso de derribo de uno de los conventos más populares



de Madrid: el convento de Nuestra Señora de Atocha¹.

Recibe su nombre en honor a la imagen principal. El padre fray Gabriel de Cepeda, maestro de estudiantes del mismo convento durante la segunda mitad del siglo XVII, nos describía ésta como toda de madera y con una altura de “tres quartas muy escasas”; las facciones de su rostro eran delicadas y de gran perfección, con ojos grandes, rasgados y risueños con suma honestidad, “goza de una celestial dulçura que parece que atrae las voluntades, mirando con viva atencion a quien la mira”².

Desconocemos el momento en que se inició el culto a la imagen de la vir-



gen de Atocha en la corte. La primera noticia procede del siglo VII, cuando la ermita dedicada a la misma estuvo situada cerca de la ribera del río Manzanares. Ésta viene avalada por los informes de Juliano, arcipreste de Santa Justa, y por una supuesta carta de San Ildefonso dirigida a un canónigo de Zaragoza donde tan sólo se menciona que se encontraba en la vega del río madrileño³. A esta incipiente devoción a la imagen se sumó, en el siglo VIII, la legendaria historia protagonizada por Gracian Ramírez, caballero cristiano que

durante los enfrentamientos contra los musulmanes rindió culto a la virgen madrileña⁴. Cuenta que un día el prestigioso noble fue a orarla y no encontrándola en el lugar habitual, comenzó a buscarla por los alrededores, hallándola entre los atochares⁵ cercanos al río Manzanares. Desconfiando de la ermita donde estaba ubicada, decidió levantar un nuevo templo a la Santa Imagen.

Poco más sabemos sobre su historia hasta llegar a la segunda mitad del siglo XII cuando la *Ecclesiam Sancte Marie de Thocha iusta Mageriacum* fue incluida en un lote de iglesias donadas por don Juan, arzobispo de Toledo, a Santa Leocadia, iglesia de la sede arzobispal, por entonces reordenada como priorato canonical de la orden de San Agustín⁶. Aquí se mantuvo adscrita hasta el reinado de Carlos V, cuando en 1523 fue cedida a la Orden de Predicadores para fundar un nuevo convento⁷.

Si los testimonios sobre el culto de la virgen en época medieval son escasos, de igual manera sucede con la popularidad de su faceta milagrosa en el mismo período. Únicamente encontramos referencia al suceso milagroso del propio Gracián Ramírez y a los milagros recogidos en las Cantigas de Alfonso X (Cantigas 289 y 315). Hay que revisar la documentación del siglo XVI para apreciar el comienzo de una gran recopilación de hechos milagrosos efectuados por la virgen. Las hipótesis que pueden explicar su ausencia anterior son o bien porque no existió un interés por recopilar los datos o bien porque fue en este período cuando surgió un propósito intencionado de dar a conocer y difundir los actos milagrosos de la virgen de Atocha; no obstante, la propagación más llamativa se produjo en el siglo XVII gracias a los numerosos libros publicados por los propios padres de la orden dominica⁸. Sin embargo, la mayor celebridad y prestigio de la virgen en la villa de Madrid, además de su posible antigüedad, su leyenda fuertemente difundida y los milagros que cada vez tomaban más propagación, fue el ligar la devoción de Nuestra Señora de Atocha a la vida de San Isidro Labrador, cuando ya entonces la virgen era reconocida como patrona de Madrid.

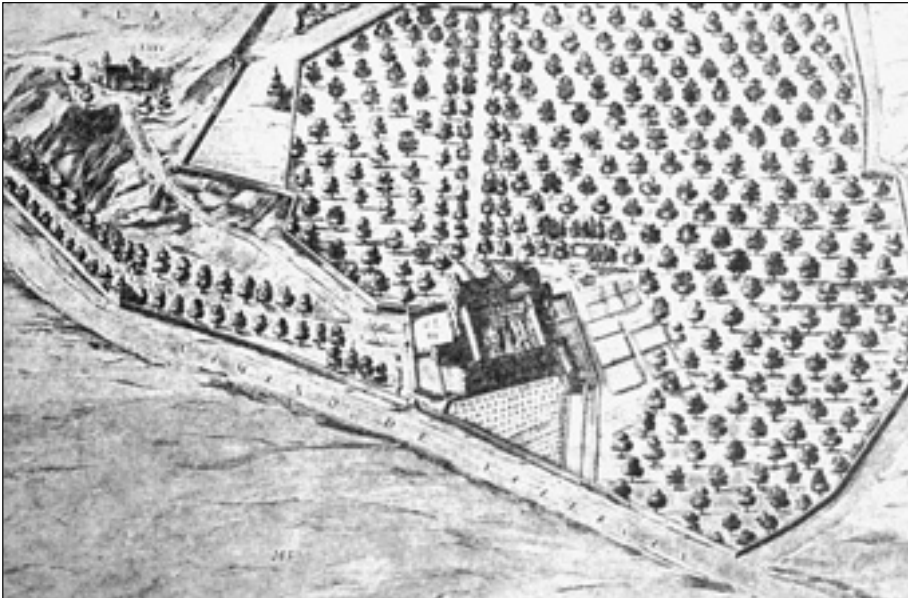
San Isidro vivió durante el siglo XII como artesano campesino; su pasión por la imagen era tan grande que nunca salía de la ciudad sin postrarse ante ella. Es a través de la vida del santo escrita por Juan Diácono y ampliada, posteriormente, por Fray Jaime Bleda, a los que se suman otros datos⁹, donde consta que en uno de los milagros consignados en el proceso de beatificación de San Isidro tuvo mediación la virgen de Atocha:

Viviendo el santo con su esposa María de la Cabeza, alegraba su hogar un hijo pequeño, al que amaba tiernamente, y del cual algunas crónicas dicen fue también santo, y un día cuando Isidro estaba trabajando en el campo, el niño se acercó al brocal de un pozo, resbaló y cayó al profundo; cuando más desolada estaba la madre por tan fatal desgracia, entre los gritos y lágrimas de los vecinos, llegó Isidro, que enterado de lo que ocurría, humildemente se postró de rodillas y pidió favor a la virgen de Atocha, la cual se apiadó del santo matrimonio en aquel trance, y las aguas del pozo comenzaron a subir, llegando en ellas, hasta la superficie, el niño sano y bueno de todos sus miembros. Los padres, llenos de gratitud, se ofrecieron por esclavos de la reina de los cielos en su imagen de Atocha¹⁰.

El conjunto arquitectónico del convento de Nuestra Señora de Atocha estaba situado a las afueras de la villa madrileña y su comuni-

cación con los puntos neurálgicos de la ciudad se realizaba a través de la calle del mismo nombre¹¹, siendo ésta una de las vías de salida más importante hacia el este junto con la calle de Alcalá que unían sus trayectos respectivamente con los caminos de Vallecas y camino de Alcalá. Gracias a la planimetría heredada del siglo XVII, podemos apreciar la situación geográfica exacta que la edificación poseía¹². Su arquitectura aparece perfectamente definida en el plano grabado en Amberes por F. de Wit¹³ (h. 1635), en el plano *Topographia de la Villa de Madrid descrita por Don Pedro de Texeira*¹⁴ (1656) y en una reducción del anterior elaborado en 1683 grabado por Fosman y editado por Ambrona. Aunque estas referencias visuales nos aproximan a las características físicas del convento, desconocemos el proceso constructivo del mismo a lo largo de los años¹⁵. Gracias a los documentos conservados y a las monografías y estudios elaborados por los propios dominicos en el siglo XVII, primeros intentos de aproximación al edificio y a su historia, podemos acercarnos, con cierta precisión, a la fábrica del convento madrileño.

Cuando la orden dominica fundó el nuevo convento, éste se caracterizaba por presentar las siguientes singularidades:



Avía una iglesia muy grande, y muy capaz, *compartida en tres naves con arcos, y pilares de crecida magnitud*; estos sustentaban todo el peso del edificio, que *era de ladrillo, y mampostería*; y aunque no de labor muy curiosa, era solido, fuerte, y bien fraguado: *la capilla mayor de bóveda llana de ladrillo con su retablo, tenía en la parte superior una Imagen de Dios Padre; adornan los lados quatro lienços de los quatro Evangelistas* pintura tan antigua, que indicava quatrocientos años de antigüedad, que según dexa colegirse se fabricó poco despues de la recuperacion de Moros desta villa de Madrid; tenía con la mucha antigüedad una abertura por medio, desde la cruz de la clave hasta el cimientto de la tierra; estava apuntalada con un arbotante arqueado de ladrillo, que recibía la bóveda por medio; al centro del altar mayor se veía colocada una venerable imagen de Nuestra Señora de relieve, que en el mundo llama de bulto, sentada en un trono con un precioso hijo en los braços, su altura de tres quartas muy escasas, el vestido a lo antiguo, el calçado puntiagudo, como lo usava la nobleza de los godos; era muy grande la veneración de la comarca a esta soberana Señora, que, el concurso era, no sólo de los vezinos de Madrid, sino de otros pueblos comarcanos: *y porque la devoción no se dividiessse entre las dos imágenes de Atocha¹⁶, y del altar mayor, se determinó por los religiosos colocar a esta en la sacristía, quedando la otra en su antiquissima capilla*; aun oculta no se pudo distinguir la devoción de los fieles, que allí entraban a venerarla (...) en el mesmo altar mayor se adorava también un devoto crucifixo, que según es fama, se pasó despues al segundo arco de la entrada de la iglesia de capilla nueva, mui hermo세adas de lámparas, adornos, y pinturas (...).¹⁷

A partir de este momento, el convento más devoto de Madrid comenzó un período de reformas y ampliaciones que se extendió en el tiempo hasta casi sus últimos días, a consecuencia, por un lado, de las situaciones económicas precarias por las que atravesó el reino que producían un alargamiento de las obras y por otro, el mantenimiento obligatorio que requirió el conjunto en el devenir de su historia.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, además del patrocinio real, hubo significativos patronatos que permitieron y facilitaron el proceso de construcción y ornamentación del convento. Las familias nobiliarias al igual que miembros del clero decidieron intervenir en la edificación del primer convento dominico que se estaba levantando en la ciudad. Algunos de ellos quisieron plasmar su relevancia social comprando capillas para ser enterrados, otros donaron dinero para ampliar y remodelar las distintas dependencias necesarias para el desarrollo de la vida mona-

cal, y otros, ayudaron a la ornamentación del edificio o a incrementar los fondos monetarios del convento con el fin de mitigar la precariedad de los monjes. Se deduce de todo ello, el deseo de estas personas por equipararse a los monarcas.

Así, en 1523, cuando los dominicos tomaron posesión del nuevo convento, *don Rodrigo Manrique y doña Ana de Castilla*, su mujer, ofrecieron la ayuda necesaria para labrar un gran cuarto de caja que sirviera de hospedería donde ubicar las celdas, una sacristía, un capítulo, un refectorio y las oficinas. Del mismo modo, donaron muchos ornamentos, objetos para la sacristía y una dádiva de 1700 ducados en dinero.

El señor *don Gutierre de Carvajal* quien, siendo abad de Santa Leocadia, dio la ermita, tierras y bienes muebles a la Orden Dominicana, fue nombrado con posterioridad obispo de Palencia y por su vinculación histórica hacia la virgen de Atocha quiso continuar la obra que él mismo había dado comienzo en su momento. De esta manera, su ayuda tomó forma fundamentalmente en la construcción de las dependencias privadas de los monjes. Labró el cuarto grande del dormitorio caracterizado por tener tres estancias, cada una de ellas de “doçientos y sesenta pies de largo”, conformando un total de sesenta celdas; sobre él, la alcoba para los novicios y las oficinas necesarias para la labor de los mismos. Contiguo a todo este conjunto se trabajó en la parte inferior el refectorio, “hermosissima pieza muy grande”, y encima la biblioteca. Asimismo quiso que se adecuara una cueva “de gran beneficio para la salud” y otra oficina para los enfermos que “comen otro manjar”. Tras estos avances, se trabajó el resto del paño bajo del claustro gracias a la limosna del *Marqués de Villena*, “hombre que fue muy devoto y gran bien hechor desta casa”; y las dependencias restantes del claustro alto y bajo, es decir, el capítulo, la sacristía y más aposentos “se hiço con limosna de los fieles y diligencias de los padres priores que con mucho amor y zelo labraban, dexando que comer”. Posteriormente, en el primer cuarto del siglo XVII, fue todo renovado, fueron reforzados los cimientos y fortalecido el cuarto del dormitorio con grandes cintas de sillería de piedra berroqueña; todo gracias a la limosna del rey Felipe II¹⁸. Años después, la sacristía iniciada con la dádiva de don Rodrigo Manrique y doña Ana de Castilla, fue comprada por *don Luis de Velasco Fajardo* para su entierro, el de sus padres y sus sucesores con la condición que el convento se obligase a que si en algún momento hiciese otra mejor, esa fuera suya y para su sepelio¹⁹.

Para ejecutar parte de las obras mencionadas el convento escogió como maestro cantero a Antonio de la Tixera (o Tijera). De esta

manera, el 17 de diciembre de 1588 el artífice firmaba una escritura²⁰ donde se comprometía a realizar el cuarto del dormitorio de los frailes que salía al jardín de mediodía todo a la larga y tres testeros, y el reparo del claustro que estaba junto a la iglesia, bajo los precios, el tiempo, la postura y condiciones establecidas. Para el trabajo del dormitorio, se hizo mucho hincapié en la preparación y adecuación de los cimientos, así en un primer momento debían hacerse calas para su estudio y comprobar si estaban en buenas o malas condiciones. Si la respuesta era favorable, el trabajo de disposición y asentamiento de los mismos se estableció en tres o cuatro meses. El costo de las maderas y de todo lo necesario para el trabajo quedaba en manos del maestro y su fiador, Pedro de Nantes, mientras que el convento daba el agua, la *arcosa*²¹ y “despojos de madera del dicho lienço del claustro las cuales a de poder cortar y labrar el dicho Antonio de la Tixera como fuere necesarias para los dichos apoyos y labrado ha de bolber y restituir al dicho conbento acavada la dicha obra”. Sin embargo, si los cimientos no presentaban las cualidades óptimas, Antonio de la Tixera debía reiniciarlos con el fin de establecer la seguridad y apoyos suficientes que garantizaran la construcción. Ahora bien, una vez trabajados los cimientos, a ras de tierra se debían hacer dos hiladas de sillares y sobre ambas una nueva hilada que sirviera de remate para el comienzo de la pared labrada de mampostería.

El tiempo concedido para realizar los mencionados aspectos fue de siete meses y los precios acordados eran por cada “vara en quadro” que sacara al hacer las zanjas y cimientos le habían de dar un real; por cada tapia de mampostería y albañilería de dos pies de grueso, cinco de alto y diez de largo a cien reales, y por cada vara de sillar a veintiséis reales.

Asimismo se perfilaron las condiciones para la reforma del lienzo del claustro. Se acordó que la labor de Antonio de la Tixera era la de reparar los daños causados en la cantería y madera de los suelos y apoyos, y “satisfecho de los dichos cimientos y seguridad de ellos apuntalar y asegurar todo los dichos arcos y lienço de cantería”. El convento se encargaba de ofrecer la madera suficiente para “la cubierta del corredor” y “las que al presente esta apuntalado” y sujetando los desperfectos, mientras, el maestro puso lo necesario para “bolber a plomo acorde y nivel quede firme”. Más tarde el convento daba la madera suficiente para restablecer los suelos del corredor superior, siendo ésta trabajada en la cantería del maestro para ser colocadas a modo de *cola de milano*²². Al igual que en la intervención del dormitorio, la preocupación de los



monjes estribaba en la seguridad de la construcción y por ello mandaron que en la pared del claustro y en las partes que se le pidiera, el maestro debía colocar refuerzos de barras de hierro en las vigas. Éstas se impusieron en la zona contigua al templo exigiendo los dominicos que atravesara “toda la pared de la iglesia”, y en el asentamiento de los suelos de los corredores del segundo piso del claustro, todo ello presentado con gran firmeza y seguridad gracias a las “grapas y otros trabaçones”.

Por todo lo trabajado en el lienzo y claus-

tro del convento madrileño, el maestro de cantería cobró trescientos ducados incluyendo en el dinero los gastos de la piedra berroqueña, la cal empleada y la mano de obra con sus herramientas y maromas. El período para su terminación estuvo determinado en dos meses. El cobro de la cantidad acordada fue pagado, tras varias vicisitudes²³, a través del juro que dicho convento poseía de 199.990 maravedies en moneda en cada un año sobre las alcabalas de Ocaña de doña Leonor de Ayala.

En líneas anteriores señalábamos que gracias a don Gutierre de Carvajal se labró “otra officina para los enfermos”, en este sentido debemos anotar que uno de los espacios con más arraigo dentro del conjunto conventual de Nuestra Señora de Atocha era la enfermería. Su creación fue a propósito de dar asistencia a los peregrinos o enfermos del lugar

y la capacidad de asistencia fue aumentando en proporción a las medidas que fue tomando el recinto. Hubo que esperar hasta el siglo XVII, finales de la década de 1660, para que las reformas de la misma se llevaran a cabo. Su confirmación nos ha quedado patente a través de un documento donde se dice que el 24 de febrero de 1679 el prior y frailes del convento más importante de la corte se congregaban para pasar por escritura de ajustamiento y obligación, carta de pago y finiquito, la decisión de que Tomás de Axpuru, alarife de la villa de Madrid, cobrara a través de una licencia de tres mil ducados de vellón por la “muchacha obra y fabrica en el dicho convento de orden del prior y religiosos de el y especial y señaladamente a echo de nuevo toda o la maior parte de la enfermeria y quarto que esta a mano derecha entrando desde las rejas de hierro que sirven de puertas al dicho convento hasta la puerta de la iglesia²⁴ del acabado y fenecido en toda perfeccion y a satisfacion entera del dicho convento prior y religiosos de el”. En este dinero se incluyeron los jornales y materiales, debiendo ser satisfecha dicha cantidad a finales del mes de febrero de 1680 bajo la condición de si no es así “se le an de pagar y satisfacer intereses regulares de a cinco por çiento al año conforme a la premactica de su Magestad”²⁵. El 17 de noviembre del mismo año, a través del escribano de provincia Juan Vasallo, fue otorgada una escritura de venta de casas y en aceptación de ella fue concedida carta de pago, finiquito y liberación en forma a favor del convento de Nuestra Señora de Atocha siendo Tomás de Axpuru contenido en la escritura para remunerar no solo tres mil ducados y sus intereses sino también otras cantidades que se le debían por otras razones²⁶.

A la par que se iban ampliando las distintas dependencias del nuevo convento, las reformas llegaban a partes del templo y con ellas la situación degradante de la capilla mayor fue solventada. La capilla mayor del templo fue comprada por *doña Beatriz de Velasco* eligiendo de esta manera el lugar donde deseaba ser enterrada conjuntamente con su marido don Rodrigo Manuel, último sucesor varón del infante don Juan Manuel, comendador de la encomienda de Guadalcanar, perteneciente a la Orden de Santiago, señor de las Villas de Çebico, Torre y Belmonte de Campos; y posteriormente cedida en herencia, con derecho a ser enterrado, a su hermano el conde de Nieva y a sus sucesores “los quales han de ser patronos de la dicha capilla in solidum sin poderse enterrar otro en ella, ni depositarse; y dexo para adorno de esta capilla diez y seis paños de colgar, de tela de oro y terciopelo y damasco verde y entre ellos un dosel y un cielo de cama real

de lo mismo y seis almohadas de terciopelo verde y tela de oro conforme esta dicha colgadura y una cama de campo de terciopelo verde bordado de tela de oro y plata”. La prebenda para su compra fueron de dos mil ducados de renta “a raçon de catorçe mil el millar”, y entre sus cláusulas especificaba que la compra de la capilla la hacía a condición de “que la missa mayor avia de ser suya y por las almas de ella y de su marido con un responzo rezado al fin de cada missa y con condición que el día de la commemoracion de los difuntos se haga un tumulo en la capilla mayor, sobre el qual ha de estar el paño que estos señores dexaron y ocho hachas que el convento ha de poner y velas en los altares collaterales”²⁷.

Asimismo Beatriz de Velasco plasmó en su testamento, de 23 de diciembre de 1585, su deseo de reformar y adecuar la capilla donde permanecerían las sepulturas de ambos, ordenó:

Quinientos y beynte e cinco mill maravedis en cada un año las quales sean de enplear y gastar en la obra de la capilla mayor de la dicha yglesia e monasterio que agora seba haciendo y en los arcos que se han de hacer cerca del altar mayor a la parte del evangelio y de la epistola y en los vultos de marmol o alabastro que en ellos a de aver y se han de poner y en la voveda que se hiciere para poner los dichos huesos e cuerpos y de los dichos condes de niego a según y como dicho es y en el retablo y rexa de hierro que sea de hacer para la dicha capilla mayor de tal manera que se conbierta en lo suso dicho hasta que toda la dicha obra sea acavada y puesta en perfeccion sin poderse enplear ni gastar las dichas quinientas y beynte e cinco mill maravedis en otra cossa ninguna y acabada toda la dicha obra como dicho es a de goçar el dicho convento enteramente de las dichas quinientas y beynte e cinco mil maravedis como de todo lo demas arriva dicho y declarado con que se cumplen los dichos mil ducados de la dicha renta y pido y suplico a mis testamentarios que con toda la brevedad posible agan con el dicho convento las escripturas y recaudos que paresçieren ser necesarios para que se cumpla y tenga cumplido efeto lo por mi aquí dispuesto e ordenado²⁸.

El maestro de obras escogido para realizar las mejoras fue Francisco Lozano, así quedó acordado con el prior y frailes del convento cuando se elaboró una escritura donde apareció recogido que “Francisco Loçano se avia de encargar por ella de haçer la obra de la capilla mayor del dicho monasterio conçiertas condiziones y posturas contenidas en la dicha scritura a que se refiere que passo y se otorgo ante

Francisco Quintana scrivano del rey nuestro señor en este monasterio a veynte y tres dias del mes de julio de myl y quinientos y ochenta y seis años”²⁹. Los trabajos comenzaron por la elaboración de las tapias cuyo precio estaba establecido en 26 reales cada una y durante el transcurso del trabajo de las mismas Francisco Lozano acordó con Antonio de la Tixera³⁰, cantero de la corte, un contrato de obligación donde quedaron recogidas las condiciones para labrar y asentar los sillares de piedra necesarios para la adecuación de la capilla mayor. El cantero se obligó a comenzar la labor el mes de abril de 1587 y trabajarla hasta que estuviera “asentado en toda perfeccion y a contento”³¹. De igual modo, el maestro de obras se comprometía a pagarle cada semana el costo de la gente que trabajara con él al precio de cuatro reales por día además de proporcionarlos todo lo que “fuere menester para el aderezo de las picas y demas herramientas”, una vez concluido el trabajo se le abonaría lo restante. No obstante, ante la mala situación económica por la que atravesaba el reino, ambas partes se atuvieron a cláusulas muy concretas donde se especificaba que desde la fecha establecida para el comienzo de la obra el cantero “no a de alzar la mano de ello siempre que el dicho Francisco Loçano le ordenare y le acudiere con cal” y “si el dicho Loçano le avisare dentro ocho dias que no ay dinero que zesara la dicha obra y si se avisare que buelba a continuarla a de bolber dentro de quinze dias con los dichos ofiziales en que fueren menester y esto se a de hazer siempre y si la obra cesare un año que lo que esta estuvi fecho se mi da y se haga quenta de ello y se pague lo que se deviere ante firme este escripta y siempre que este vigor hasta que la dicha obra sea cumplida y en la forma dicha ambas partes se combinieron y conpilaron y se obligacion de cumplir y pagar y aver por firme lo que dicho es”.

La nueva capilla mayor fue acabada en 1598 y siendo así se trasladó el Santísimo Sacramento el día de Pascua de Resurrección que fue el 22 de marzo, siendo pontífice Clemente VIII, como provincial dominico de España el padre Fray Juan de Villafranca y prior del convento el padre Fray Alonso Nieto³².

Retomando de nuevo las palabras de Beatriz de Velasco, en su testamento no sólo hizo alusión a las mejoras arquitectónicas de la capilla mayor sino que además presentaba la condición de gastar mil cuatrocientos ducados cada un año en hacer los retablos del altar mayor y colaterales, en poner los “bultos” de los patrones a los lados del altar y hacer una reja de hierro grande y suntuosa³³. En el transcurso de la elaboración de estos elementos decorativos se produjo un enfrentamiento entre el convento de Nuestra Señora de Atocha y los testa-



mentarios nombrados por la patrona a consecuencia de los pagos que se habían realizado por la labor llevada a cabo hasta ese momento. Conocemos el dato por el documento que puso fin a tal discusión siendo redactado el 21 de noviembre de 1633 y firmado por don Alonso de Guzmán³⁴. En él aparecieron recogidos los pareceres de los letrados estipulando que el “empeño y gasto hecho en la obra de la dicha capilla altares y retablos lo a de cobrar primero que tenga obligación con a hacer los bultos y reja de la dicha Capilla que son posteriores”. De este modo deducimos que por estas fechas la capilla no sólo estaba terminada sino que además estaban elaborados los altares y retablos, mas el resto de la ejecución de los elementos ornamentales no debían concluirse sin antes ser pagado el dinero gastado por parte del convento en el trabajo ya concluido.

Tres años después de la desavenencia, fue generada la documentación relativa a la elaboración de la reja para la dicha capilla. Francisco Alonso, maestro de rejería, fue la persona elegida para ello. Vecino de la villa de Madrid se obligó a hacer “una reja de yerro para la capilla mayor de la yglesia del dicho convento conforme a la traza que esta echa para la que se abra de hazer y poner en la capilla del dicho Diego Gonzalez de Henao que esta firmada del padre mayor fray Diego Lorenzana prior que fue del dicho convento y de mi el dicho Francisco Alonso y de el dicho padre mayor fray Joan del Poço y del presente scrivano y del grueso y proporción de otro modelo de madera torneado que para ello se hiço que todo queda en mi poder a preçio cada libra de el dicho yerro labrado y asentado en la dicha capilla de a tres reales menos quartillo conforme estaba concertado por la dicha primera escriptura que se hiço”³⁵. Por su parte el convento debía asentar las piedras necesarias para colocar la reja, así como los andamios oportunos para fijarla. Se estableció el colocarla a finales del mes de julio de 1636, un año y tres meses después de la elaboración de la escritura de obligación donde quedaban reflejadas las condiciones. La cantidad cobrada por el maestro se estipuló a razón de cincuenta ducados cada fin de mes, estableciendo la primera paga el mes de agosto de 1635 y así sucesivamente hasta concluir el total marcado.

En la primera capilla del lado de la epístola, frente a la capilla de Atocha, se encontraba la llamada capilla del Cristo Frontero conocida en el siglo XVII como capilla del Rosario, que fue comprada por *don Gregorio López de Madera*, oidor del Consejo Real, por el precio de mil reales cada año. Para su ornamentación donó un estoque bendecido por el Papa Pío V, con sus armas, el cual llevó don Juan de Austria en

la Batalla de Lepanto. La condición exigida en la compra fue “que goçasse [Gregorio López] por diez años los dichos mil reales para adornar la dicha capilla de reja y retablo y adonde estar el estoque”³⁶.

En 1597, *don Mathias de Vrosa*, cura de Palacio y comisario del Santo Oficio, se comprometió a dar ventiséis ducados de renta a partir del año referido por tomar “el altar del Santo Crucifijo que esta junto al refectorio de este convento con diez y seis pies en quadro que el convento le dio a los pies del dicho altar en que haga una boveda para su entierro y de sus sucesores para siempre jamas y para poner sus armas y letreros”³⁷.

Las dotes dadas al convento no sólo fueron con fines decorativos y arquitectónicos, numerosas personas distinguidas dejaron heredero al conjunto monástico de los bienes que poseyeron, tal fue el caso de *doña Leonor de Ayala*, viuda de don Gerónimo de la Cueva, comendador de Carroçosa y caballero de la Orden de Santiago, murió en Madrid el once de noviembre de 1585, siendo enterrada en el convento de San Francisco de la Corte y dejó como heredero de todos sus bienes al convento de Nuestra Señora de Atocha con una suma total de ochocientos ducados de renta en juros y otros bienes muebles, gracias a los cuales mantuvo el convento durante largos años³⁸. De igual manera fueron empleados los cuatrocientos ducados de renta en cada un año del bachiller *Pedro de Renjifo Sancto Domingo y su mujer Ana de Artega*³⁹. Y por último destacamos los casos de la capellanía de doscientos ducados de renta cada un año fundada a la muerte de *doña Mariana Ximénez*, mujer del secretario Diego de Villa Roel, que provocó que el propio convento les ofreciera “una sepultura al pie del pilar segundo de la yglesia que viene a ser el otro mas avajo del en que esta el pulpito, que haçe espaldas por un lado a la capilla de nuestra señora de Atocha, y el dicho secretario ha de haçer el altar en el dicho pilar y poner un retablo”⁴⁰; y el de *Diego González de Henao*, hombre distinguido por su cargo como regidor y conocido por ser hijo de Diego González de Henao y de *doña Inés de Riaño*, que dejó como beneficiario al convento de Atocha una hacienda poderosa por el cúmulo de casas, censos, dinero y otras alhajas valorado en cerca de diez mil ducados, sin obligación de misa ni otra cosa, salvo, el darle una capilla para él y sus sucesores para entierro⁴¹.

Efectivamente, a través de la descripción de Antonio Ponz⁴², en el siglo XVIII, podemos confirmar que una de las capillas del convento, la primera de la derecha según se entraba al templo, fue cedida a Diego de Henao ya que en ella se encontraba una sepultura con estatua de

mármol arrodillada con un letrero que decía: *Esta Capilla es de Diego de Henao, regidor que fue de esta Villa, año de 1624*. Quedó reflejado documentalmente en su testamento cuando apuntó en una de sus cláusulas que “el dicho convento de Atocha le de despues de sus dias, para su entierro y de los sucesores en el mayorazgo de su padre, llamando como llama solamente a los hijos mayores y a sus primeras mujeres para el dicho entierro la capilla de santa Ynes que entonçes estava en el cuerpo dela yglesia en el passo que se sale de ella para el claustro” y asimismo debía el convento madrileña poner en ella “un retablo y reja de hierro con hojas y follaxe y en la coronaçion sus armas, al lado un nicho con un bulto de jaspe blanco de su persona vestido como le pareçiere al padre prior u su prior, con una boveda al pie de la dicha capilla con sus arcos y piedra en que se diga es la capilla y entierro”⁴³. Al igual que la reja de la capilla mayor, la reja encargada por el regidor la elaboró Francisco Alonso. El precio marcado fue de 4500 reales en moneda de vellón ante escritura del 16 de junio de 1630, y la fecha límite para que estuviera asentada y acabada fue julio de 1635 quedando “como quede por quenta del dicho convento el poner y escrita a su costa las piedras nezesarias sobre que sea de poner y asentar la dicha rexa las quales sean de poner según la traza y forma que para ellos se dieren por mi el dicho Francisco Alonso y si por causa de no estar puestas y asentadas las dichas piedras al dicho tiempo y plazo no se pudiere asentar la dicha rexa por ello no sea visto ynscribir yo en pena alguna”⁴⁴. En el caso en que el maestro de rejería no cumpliera con puntualidad y en los plazos establecidos, el convento tenía potestad para buscar otro maestro y oficiales que a costa del propio Francisco Alonso terminasen el trabajo previsto.

Don Diego González de Henao exigió que si la dicha capilla de Santa Inés, al tiempo de su fallecimiento, hubiera sido enajenada por el convento, el dicho prior y convento estaría obligado a señalarle entierro “en el claustro o capitulo o yglesia teniendo atençion a lo que valen los bienes y voluntad que han reçibido pero lo que una vez el dicho prior y frayles le uvieren dado, no se lo puedan quitar a el ni a sus herederos”⁴⁵.

Todas estas intervenciones y remodelaciones en el conjunto arquitectónico hicieron necesaria la construcción de una nueva fachada acorde al gusto barroco del momento y de acuerdo a las características del espacio urbano en que estaba ubicada. La fachada de la iglesia suponía, en el siglo XVII, el elemento más característico de la arquitectura madrileña. Al ser la pieza exterior de la construcción, reflejaba no sólo

la riqueza o pobreza de sus constructores sino también la aceptación de formas estéticas ligadas a conceptos de los religioso y el destino de las fundaciones; así, quedaban plasmadas la opulencia de las distintas órdenes religiosas o la protección real a un convento. El desarrollo de las tipologías no tuvo una transformación importante en el Barroco, constituidos los tipos en el último tercio del siglo XVI, éstos se mantuvieron hasta inicios del siglo XIX. El único cambio relevante consistió en la mayor o menor profusión de decoración sin llegar a modificar las estructuras o las composiciones de las mismas.

En el caso de Nuestra Señora de Atocha se elaboró una fachada con una superficie cuadriculada, cuya estructura presentada de forma geométrica diferenciaba tres calles paralelas verticales y tres horizontales. Su singular decoración severa estaba rota por el gran escudo con las armas reales colocado en el centro, mostrando en la parte superior del mismo una estatua de la Virgen de Atocha y la estatua de Santo Domingo en la zona inferior. El resto de la ornamentación eran austeros y rigurosos círculos, blasones y estatuas. El remate se mostraba con un frontón curvo con decoración de pináculos y bolas a los lados, característico de la arquitectura cortesana de este momento⁴⁶. Gracias a las reproducciones que han llegado hasta nuestros días, en su gran mayoría grabados, apreciamos su rara disposición por su tamaño desmesurado y por albergar en todo su espacio la entrada al templo y a la capilla lateral e independiente de la virgen de Atocha.

Los materiales empleados en la fábrica de la fachada del convento de Nuestra Señora de Atocha fueron la piedra y el mármol, ambos utilizados exclusivamente en empresas de gran importancia, incluso, el uso del mármol era casi una extrañeza. El maestro de obras encargado de la labor fue Bernardino Sánchez y el marmolista Juan Abad. Ambos en 1654, una vez terminada la portada, concertaron con Manuel Díaz, Antonio Díaz y Antonio de Villena, revocadores, el enlucido de la misma. Los tres se comprometieron a “hacer el reboco de la fachada y frontispicio del conbento de nuestra señora de Atocha extramuros... a satisfacción de los dichos Juan Abad y Bernardino Sanchez a cuio cargo esta la fabrica de dicha obra”. Por ello, se les debía pagar por cada tapia, al término de su trabajo y siendo medidas cada una de ellas, a razón de ocho reales de vellón; mientras que Juan Abad y Bernardino Sánchez se obligaban a poner las sogas y blasones para los andamios necesarios para elaborarlas⁴⁷.

Frente a la gran fachada un gran atrio o lonja daba entrada a la multitud de fieles. La utilidad del mismo estaba relacionada con la necesi-



dad de crear un gran espacio ante la masiva congregación de devotos, sobre todo, en días festivos o en días de procesiones. Su perímetro, cerrado a través de una valla y con rejas en los vanos de acceso, creaba una distancia entre el recinto conventual y la vía pública y venía subordinado al tipo, disposición, colocación e importancia de la fachada, además de impedir la entrada de animales. De sobra es conocido que estos espacios no sólo tuvieron un significado arquitectónico y funcional sino también social y cultural, en nuestro recuerdo se muestran los célebres *mentideros* mencionados en numerosas ocasiones en obras literarias. Es difícil imaginar la arquitectura religiosa de la ciudad de Madrid de este momento sin un elemento tan esencial como son las lonjas⁴⁸.

N O T A S

- Queremos exponer nuestro agradecimiento al Dr. Castillo Oreja y al investigador D. Juan Luis García González por sus consejos y apreciaciones en el presente artículo.
- ¹ Sobre la historia del convento de Nuestra Señora de Atocha existen numerosas referencias bibliográficas que abordan el tema de manera más o menos detallada y con enfoques diversos atendiendo al pensamiento de cada momento, *vid.*: Quintana, J., *Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid*, Madrid, 1629; Alonso, M., *Lazarillo o nueva guía para los naturales y forasteros de Madrid, en donde se da noticia del origen y grandezas de esta Imperial Corte, de la fundación y uso de todos los edificios sagrados y profanos que la adornan...*Madrid, 1783; Álvarez y Baena, J.A., *Compendio histórico, de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*, Madrid, 1786; Mesonero Romanos, R., *Manual de Madrid*, Madrid, 1831; Mesonero Romanos, R., *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, 1844; Madoz, P., *Madrid. Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*, Madrid, 1848; Monlau, P. F., *Madrid en la mano*, Madrid, 1850; Mesonero Romanos, R., *El antiguo Madrid*, Madrid, 1861 y Fernández de los Ríos, A. *Guía de Madrid*, Madrid, 1876.
 - ² Cepeda, G., *Historia de la milagrosa, y venerable imagen de Nuestra Señora de Atocha. Patrona de Madrid (discursos sobre la Antigüedad, Origen, y Prodigios, en defensa de dos graves Coronistas) Dedicada a la Magestad de Carlos Segundo*, Madrid, 1670, pp. 127-131.
 - ³ Muñoz Fernández, A., "Santa María de Atocha: estrategias de construcción de memoria y modos de apropiación del espacio sagrado (ss. XIII-XVII)", *Madrid. Revista de Arte, Historia y Geografía*, II, 1999, p. 474.
 - ⁴ Durante las hostilidades cristiano-musulmanas sólo dos vírgenes no vieron interrumpido su culto: la virgen del Pilar y la virgen de Atocha.
 - ⁵ Para explicar el sentido etimológico de la palabra Atocha, los investigadores han diferenciado tres posibles significados: los defensores de que Atocha es una corrupción de la palabra Antioquía, lugar señalado como origen de la imagen; quienes defienden el origen de la palabra como derivación del lugar donde se encontraba situado el templo de adoración de la virgen, con ello nos referimos a los numerosos terrenos de los alrededores del antiguo Madrid caracterizados por estar plagados de plantas semejantes al esparto llamadas atochas; y por último, aquellos que alegan que la palabra Atocha procede de la palabra griega Teotokos, que quiere decir Madre de Dios. *Vid.*: Arquero Soria, F., *La Virgen de Atocha*, Madrid, 1954.
 - ⁶ Muñoz Fernández, A. *Op. cit.*, págs. 476 y 477.
 - ⁷ Fue el dominico fray Juan Hurtado de Mendoza, confesor del rey, quien vio la oportunidad de crear en el santuario de Nuestra Señora de Atocha una nueva fundación en la villa madrileña. El general de la orden, Fray García de Loysa, obispo de Osma, dio su beneplácito y la instauración del nuevo convento fue llevada a cabo al mismo tiempo que la de Talavera y Ocaña. Gracias a la intervención del monarca, fue concedida la confirmación del pontífice Adriano VI. *Vid.*: Jiménez Benítez, J.J., *Ensayos históricos*, Madrid, 1891.
 - ⁸ *Vid.*: Cepeda, G., *Historia de la milagrosa imagen de Ntra. Sra. de Atocha*, Madrid, 1670; Marieta, J., *Historia de la Santísima Imagen de Nuestra Señora de Atocha, que esta en la Capilla Real de su Magestad, en el Convento de la Orden de Predicadores de Madrid, con la vida del Padre Maestro Fray Juan Hurtado de Mendoza, fundador del mismo convento*, Madrid, 1604; Perancho, P., *Historia del Real Convento de Ntra. Sra. de Atocha*, Madrid, 1929; Pereda, F., *Libro intitulado la Patrona de Madrid y venidas de nuestra Señora a España*, Valladolid, 1604 e *Historia de la imagen milagrosa de Nuestra Señora de Atocha. Patrona de la Villa de Madrid...y ahora nuevamente*

añadida por el P. Fray Juan de Escojedo, México, 1608 y Villaseñor, J., *Historia de la restauración de España por el Santo Rey Pelayo, apariciones de cruces baxadas del cielo: varias noticias históricas de imágenes en diferentes Reynos...aparecimiento de nuestra Señora de Atocha, con los singulares favores que ha hecho a todos los reyes de España, hasta... Carlos Segundo*, Madrid, 1684.

9. Nos referimos a los manuscritos con las informaciones de la canonización del santo y a los textos escritos por Lope de Vega en relación a San Isidro.
10. Arquero Soria, F., *La Virgen de Atocha*, Madrid, 1954, pp. 26-28.
11. "Es una de las calles más importantes de Madrid, y su nombre, ocioso es decir que se refiere al santuario de Atocha, para el cual servía de camino. Primeramente no llegaba más que hasta donde fundó Antón Martín su hospital. En aquel lugar se hallaba entonces la puerta de Atocha, y allí cerca la ermita de San Sebastián", *vid.*: Répide, P., *Las calles de Madrid*, Madrid, 1985, p. 57. Cuentan los cronistas del siglo XVII que la opulenta y ancha calle de Atocha era una de las pocas calles empedradas, y ello en razón de su categoría de servir de paso hacia el real santuario de la virgen que le prestaba el nombre y hacia el camino del reino de Valencia, habiendo incluso quien señalaba que el Ayuntamiento solo mandaba barrer las calles de Madrid los días que la Corte salía a visitar el santuario de Atocha, y solo aquellas por donde habría de pasar la comitiva. Empedrada la calle, pero carente de aceras, la dividía un arroyo por el que circulaban las aguas de las nubes en invierno y en todo tiempo las inmunicias.
12. Molina Campuzano, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960.
13. Es el primer plano que se conoce de Madrid. Se publica por primera vez en el volumen dedicado a España del *Theatrum in quo visuntur illustiores Hispaniae Urbes...* de Jan Janson editado en Amsterdam en 1657. Existió un plano anterior a esta fecha, de 1622; su autor fue Antonio Marcelli y a pesar de no quedar constancia gráfica, si ha quedado constancia documental en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid -A.H.P.M.- *vid.*: Matilla Tascón, A., "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XVII, 1980, pp. 103-107 y Matilla Tascón, A., "En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Marcelli", Separata de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XIX, 1982.
14. Es el plano de Madrid más importante del siglo XVII y del que posteriormente se hicieron numerosas reproducciones, recoge fielmente la planta de la ciudad de Madrid en perspectiva caballera.
15. Los únicos estudios publicados sobre aspectos artísticos del convento de Nuestra Señora de Atocha han sido elaborados por Virginia Tovar Martín, *vid.*: "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha", *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 1973, nº 85, pp. 205-232; *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 113-115 y 274-275; *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 242-246.
16. La llamada virgen de Atocha y la denominada Antigua son la misma. Cuando el templo fue agrandado, la antigua ermita siguió siendo respetada tanto devocional como constructivamente, lo que produjo una duplicidad en las veneraciones: el altar de la primera capilla lateral del lado de la epístola que pertenecía a la antigua ermita y el altar mayor perteneciente a la nueva construcción edificada pero cuyo su propósito era rendir homenaje a la misma imagen.
17. Cepeda, Fray G., *Historia de la milagrosa, y venerable imagen de N.S. de Atocha.*, Madrid, 1670, pp. 233-242.
18. Los datos han sido obtenidos del *Libro Becerro viejo de este convento donde estan anotadas las gracias, privilegios, escrituras y rentas de que es poseedor*, Madrid, 1626, fols. 4-33 (Archivo General de Palacio -A.G.P.-, *Registro*, 6017)

- ¹⁹ *Ibidem*, fol. 28.
- ²⁰ Archivo Histórico Nacional –A.H.N.–, *Clero*, Leg. 3912.
- ²¹ La *arcosa* es arenisca compuesta de granos de cuarzo mezclados con otros de feldespato, es de textura variable y se emplea como piedra de construcción y para empedrados.
- ²² La *cola de milano* o también llamada *cola de pato* se denomina así por la similitud que guarda con la cola del ave milano. Se fundamenta en un ensamble consistente en una espiga en forma trapezoidal, siendo el ajuste en su caja lateral y no frontal. A veces los planos oblicuos de la espiga trapezoidal no son rectos, sino inclinados, siendo así las caras trapezoidales de la misma una mayor que la otra.
- ²³ Las dificultades para que Antonio de la Tixera pudiera cobrar su dinero fueron numerosas, para mayor información, vid.: A.H.N., *Clero*, Leg. 3912 y A.H.P.M., Prot. 1002, fol. 777.
- ²⁴ Este cuarto es visible en el plano elaborado por Texeira.
- ²⁵ A.H.P.M., Prot. 11152, fol. 321. El documento aparece duplicado en A.G.P., *Patronatos*, C^a 20 Exp. 7. El protocolo es mencionado por el Marqués de Saltillo en su artículo “Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 3^{er} trimestre, 1948, p. 168.
- ²⁶ A.G.P., *Patronato*, C^a 20 Exp. 7.
- ²⁷ *Libro Becerro viejo... Op. Cit.*, págs. 4v., 8 y 8v.
- ²⁸ A.H.N., *Clero*, Leg. 3909.
- ²⁹ A.G.P., *Patronatos*, C^a 3 Exp. 5.
- ³⁰ Como podemos observar en el transcurso del artículo Antonio de la Tixera, maestro cantero, intervino casi al mismo tiempo en la obra de la capilla mayor y en la obra de reparación del claustro y dormitorio de los frailes.
- ³¹ A.H.P.M., P n^o 997, fol. 339.
- ³² Real Academia de la Historia –R.A.H.–, *Colección Pellicer*, Tomo XXVI, fol. 252.
- ³³ Sobre los sepulcros de los patronos, Beatriz de Velasco exigió: “que se agan dos arcos en la dicha capilla cerca del altar mayor el uno al lado e parte del evangelio y el otro al lado e parte de la epistola y en ello se ayan de poner y pongan los dos bultos de marmol o alabastro el de la parte del evangelio de la figura el retrato del dicho don Rodrigo Manuel mi señor y el otro de mi figura y retrato el del dicho don Rodrigo mi señor puesto como caballero con espada y rropa o capa y el mio con manto y tocado con esto anbos a dos yncados de rodillas y puestas las manos y mirando al santissimo sacramento de la forma e manera e según y como pareciere a los dichos mis testamentarios” (A.H.N., *Clero*, Leg. 3909). La estatuaria orante, con precedentes góticos, tomó impulso y auge en el Renacimiento muy especialmente a partir de los modelos impuestos en la Corte escorialense por Pompeyo y León Leoni a fines del siglo XVI, con lo que se erige en retrato oficial del difunto. El monumento sepulcral a la memoria de un difunto y la reflexión en torno al carácter efímero de la vida humana, chocaron con los deseos de perennidad y gloria que comenzaban a ponerse en auge en la España del Renacimiento. El sentido de autoconciencia del individuo condujo a la formulación del tema del retrato y con ello, a una mayor intensidad en el proceso secularizador de la representación. Fue en la segunda mitad del siglo XV cuando se produce la renovación del tema del sepulcro y con ella la importancia conferida a la caracterización del difunto. El desarrollo vino dado con los medios formales del gótico tardío, del tipo de tumba bajo arco de procedencia medieval, como ocurre en el ejemplo de Beatriz de Velasco, con la novedad del énfasis individualizador que el retrato adquiere; sin embargo, junto a este sentido iconográfico de la muerte se fue implantando una idea serena y reposada que sirvió de preludeo al concepto triunfal de la misma.
- ³⁴ *Pareceres de letrados que no estamos obligados a los bultos y reja asta estar pagados de lo gastado el convento*, 1633. (A.H.N., *Clero*, Leg. 3909).

- ³⁵. A.H.P.M., Prot. 2592, fol. 173v. Observamos que la reja de la capilla mayor y la reja de la capilla de Diego González de Henao, elaboradas por el mismo maestro de rejería, Francisco Alonso, tuvieron idénticas características, puesto que el texto afirma que la misma traza fue empleada para ambas.
- ³⁶. *Libro Becerro viejo...Op. Cit.*, p. 10.
- ³⁷. *Ibidem*, fol. 29.
- ³⁸. *Ibidem*, fols. 5, 16 y 17.
- ³⁹. *Ibidem*, fols. 5, 12 – 15.
- ⁴⁰. *Ibidem*, fols. 31 y 31v.
- ⁴¹. *Ibidem*, fols. 5v, 19-26.
- ⁴². Ponz, A. *Viage de España*, Madrid, 1793, p. 22.
- ⁴³. *Libro Becerro viejo...Op. Cit.*, p. 21v.
- ⁴⁴. A.H.P.M., P nº 2592, fol. 173v.
- ⁴⁵. *Libro Becerro viejo...Op. cit.*, p. 21v.
- ⁴⁶. Tovar Martín, V., “Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha”, *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, nº 85, 1973, p. 212.
- ⁴⁷. A.H.P.M., r^a 8588, fol. 364 v.

MADRID Y VIENA: DOS CORTES EUROPEAS Y UNA INTRIGA DIPLOMÁTICA (1741)

JUAN CARLOS LAVANDEIRA HERMOSO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

EN EL AÑO 1517 llega a la Monarquía Hispánica una nueva dinastía encabezada por un joven flamenco que reinará con el nombre de Carlos I y que sólo dos años después, en 1519, tras la muerte de Maximiliano I, se convierte en el nuevo Emperador del viejo Sacro Imperio Romano Germánico. A partir de ese momento el reino carolino se convierte en el más poderoso de toda Europa. La unión peninsular con el Imperio va a provocar que en las manos de una sola persona se concentren los reinos más amplios de Europa. El dominio de Carlos I de España y V de Alemania, excluyendo los nuevos territorios americanos, que se están comenzando a conquistar, abarcaba la totalidad de Europa central y la mayor parte de las penínsulas Ibérica e Itálica.

Doscientos años después fallece en Madrid Carlos II, el último estandarte del poder de los Habsburgo españoles. El cambio de siglo vuelve a ser para España un momento crucial de su Historia, al igual que ocurrió con la llegada del siglo XVI, ahora en el XVIII se produce otro cambio de dinastía que puede generar un nuevo poder supranacional como el anterior. Esta vez en lugar de unirse el reino de España con el alemán, sería con el eterno enemigo del norte: Francia.

La guerra de Sucesión Española no es sólo un conflicto dinástico, es un conflicto internacional, la cuestión española excusa una guerra europea donde se trata de dilucidar si Francia o Inglaterra van a tomar la iniciativa en la política internacional. En plena lucha la situación cam-

bió de forma radical con la muerte del Emperador José I, hermano del archiduque. Uno de los motivos de enfrentamiento era evitar la unión de España con Francia, ahora el fantasma de dos estados unidos en una misma corona se repite en dirección inversa al coincidir la muerte de José I con las victorias de Carlos en España, que llegó a entrar en Madrid coronándose rey con el nombre de Carlos III.

Si peligrosa era la unión Madrid-París, no menos inquietante, para el equilibrio del continente, era la de Madrid-Viena bajo el mando de Carlos III de España y VI de Alemania. Ante esto se provocó, de forma más que acelerada, la firma del tratado de Utrecht en 1713. En estos acuerdos, donde España no puede participar, se determina que Felipe V reinaría en la península, sin poder unirse su corona con la francesa¹, mientras que Carlos VI lo haría en el Imperio. A esto se suman una serie de pérdidas territoriales españolas, a favor de la corona imperial. Por primera vez, desde siglos atrás, España dejaba de tener presencia en el continente y veía reducida su extensión a las tradicionales fronteras con Francia y Portugal.

Doloroso fue para Felipe ver como sus posesiones se perdían e iban a parar a manos de su enemigo, por lo que nunca se resignó a renunciar a ellas, siendo constante la pugna por volver a controlar territorios más allá de sus fronteras. Tras su matrimonio con Isabel de Farnesio en 1714, las expectativas de expansión se centraron en Italia, patria de la reina y lugar tradicional de colonización aragonesa en el Mediterráneo.

Respondiendo a este afán por recuperar lo perdido se articula un arduo trabajo dentro de la Administración española, tratando de hacer recobrar al país el puesto dejado dentro de la balanza de poderes europeos. Esta búsqueda, constante, de salidas fuera de las fronteras responde a que el primogénito de la reina Isabel, el infante don Carlos², gobernara su propio estado italiano, ya que la sucesión en el trono español se veía difícil de alcanzar.

El situar en territorios autónomos a los hijos de la segunda esposa de Felipe V, movió los hilos de toda la diplomacia desplegada por el primer Borbón. España se involucró en guerras por toda Europa con tal de lograr los beneficios para los infantes Carlos y Felipe. Al centrarse el expansionismo en Italia, los enfrentamientos con el Imperio de Carlos VI eran inevitables. La primera ocasión sirvió para situar al primogénito en los territorios familiares de su madre, al morir en 1737 Juan Gastón de Medici, último gran duque de Toscana³.

Una vez situado don Carlos en los estados de Toscana⁴, Parma y Plasencia⁵, había que volver a buscar la oportunidad para situar al segundo, la cual se presentó en 1733 con la muerte del elector de Sajon-

nia y rey de Polonia Augusto II. En el conflicto armado que surgió era inviable plantear sentar al hijo de los reyes españoles en el trono polaco, la situación geográfica, con respecto a la península, hacían imposible dicha opción. Esta entrada en la pugna por el trono de Varsovia responde a buscar un lugar más cercano y accesible: un puesto en Italia. Pero una vez más, los acontecimientos políticos, militares y diplomáticos europeos dieron la espalda a los intereses de Isabel de Farnesio. Con la paz de Viena de 1738 la corona en juego acabó reposando sobre las sienes del primogénito del rey finado, Augusto III, compensando al otro candidato, Estanislao Leszczyński con Lorena, que a su muerte pasaría a manos francesas⁶, pero los principales cambios se produjeron en el espacio de expansión española: Italia.

El ansiado trofeo, italiano era deseado por demasiados competidores, formando parte de todas las negociaciones de paz para poner fin a la guerra polaca, por lo que no se pudo conseguir para el segundo de Isabel de Farnesio. Para indemnizar al duque de Lorena al que se le habían arrebatado sus dominios, se le da el control de la Toscana después de la muerte de Juan Gastón en 1737, además de otorgarle el título de gran duque de dicha tierra. Al ser este territorio italiano posesión de don Carlos, se le compensó con el reino de las Dos Sicilias, mientras que Parma y Plasencia, los otros dos ducados con los que había sido investido Carlos, fueron asignados a Carlos VI.

Los planes de Isabel de Farnesio se vieron truncados por la traición francesa. Aunque su primogénito había mejorado su rango y posición, al ser nombrado rey de Nápoles y Sicilia, el infante don Felipe se quedó sin nada de lo proyectado y será necesario esperar a la siguiente guerra de sucesión para obtenerlo.

En este contexto de buscar establecimiento al segundo infante es donde se enmarca el actual trabajo: si el rey de España, Felipe V, se presenta como candidato a la corona imperial, tras la muerte del Emperador Carlos VI, no es por que viera factible la posibilidad de convertirse, doscientos años después, en el heredero de Carlos V, sino por la premura impuesta por la reina para hacer de su segundo hijo, don Felipe, el nuevo duque de Milán, arrebatando este territorio al Imperio⁷.

La muerte de Carlos VI y sus primeras repercusiones

La situación imperial era altamente complicada, “en las arcas reales no había más que algunos millares de florines; el crédito interior estaba

totalmente perdido; las discordias minaban los Estados y dividían a los ministros, mientras que el bajo pueblo estaba tan descontento como soliviantado, y así todo inducía a tener una próxima y general ruina”⁸, lo que era conocido tanto dentro como fuera de sus fronteras. Tratando de contener la crisis económica en 1738 se produjo en toda Alemania una fuerte devaluación monetaria rebajando la cantidad de material precioso en las acuñaciones⁹, aunque lejos de mejorar la situación, se provocó un deterioro mayor del comercio además de la automática subida de precios.

No menos exento de complicaciones se hallaba la sucesión al frente del Imperio, regida por medio de la Pragmática Sanción publicada en 1713, ya que toda la arquitectura sucesoria construida por Carlos VI giraba en torno a esta ley. A Leopoldo I (1657-1705) le sucedió su primogénito José I (1705-11) y a éste, siguiendo el Acta Leopoldina¹⁰ su hermano Carlos (1711-40). A partir de este momento la sucesión del trono de Carlomagno debía recaer en los descendientes masculinos de Carlos, pero la complicada salud de la Emperatriz Isabel Cristina de Brunswick Wolfenbüttel, hacía imposible que pudiera procrear un infante que asegurara, de manera clara, la sucesión del cetro imperial, liberando al Imperio de las intrigas extranjeras. Pensando en esto se promulgó la Pragmática, para dejar fuera de la sucesión a las hijas de José I y conseguir que María Teresa fuera coronada nueva emperatriz a la muerte de su padre, ley que había sido aceptada por prácticamente todos los poderes tanto dentro como fuera del Imperio.

En el otoño de 1740 Carlos VI sufrió una indigestión de setas¹¹, los médicos le suministraron el tratamiento normal para este tipo de casos, pero el estado de salud del soberano empeoró porque *la grangrena estaba formada en las entrañas del Emperador, y[...] a las nueve de la noche declaró la Junta de Médicos compuesta de nueve de ellos, [...] que no había remedio humano*¹² hasta que

el Miércoles [19 de octubre de 1740] estuvo S.M. Cesárea muy malo; y oy Jueves [20 de octubre de 1740] a las dos de la mañana murió Carlos Sexto Emperador de Romanos, cuya noticia despacho a V.E. con este extraordinario sin detención [...]. Se dixo ayer que luego muerto el Emperador se prestaría el Juramento por todos los ministros políticos, milicianos, civiles, económicos, etc. a la Duquesa de Lorena como instituyda Universal Heredera¹³.

De forma más gráfica y extensa, en varios despachos, relata el secretario de la embajada española en Viena¹⁴ como se produjo el fallecimiento

del Emperador y las inmediatas reacciones. El acontecimiento, por lo repentino, produce una tremenda conmoción en toda Europa. Los expresos con la sorprendente noticia cruzan todo el continente, desplazándose a gran velocidad desde la cuna de la noticia. La comunicación del fallecimiento llega a Felipe V a los dieciséis días, gracias al esfuerzo del correo Simón Schiz¹⁵.

Por supuesto, tras conocerse el triste suceso se generan las correspondientes cartas de pésame¹⁶ y las jornadas de luto oficial¹⁷, pero este ejercicio de aflicción no detiene a las Chancillerías, que aprovecharán la ocasión para intentar amputar la herencia del finado¹⁸, de lo que hay constancia muy pronto en Viena, donde sin pérdida de tiempo se hacían los preparativos para que María Teresa fuese nombrada Emperatriz¹⁹. Un punto clave en este momento es la península italiana, donde la noticia corre como un reguero de pólvora, llegando a Roma nueve días después de producirse, el sábado 29 de octubre²⁰, y nada más conocer la noticia el gobierno de Toscana

dio nuevas y muy estrañas órdenes para acumular dinero a fin de socorrer al Gran Duque, que suponen hallarse en necesidad casi extrema; y para poner en estado de defensa las plazas de este Dominio [...] que si las tropas del Rey de Nápoles se encaminassen a Toscana, la ocuparían antes que la pudieran socorrer las tropas de Milán²¹.

De forma inmediata se inicia en Madrid una actividad frenética para jugar las bazas que ha presentado la inesperada muerte de Carlos VI, se envía a José Carpintero el pleno poder que le capacitaba a presentar, las reclamaciones convenientes para lograr la indemnización de los derechos españoles tras la muerte del Emperador²². Con este documento en sus manos y con el objeto de ganar tiempo, el secretario presentará una protesta formal por haber sido *revestido de la dignidad de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro*²³. Es necesario indicar que esta reclamación serviría de punto de partida al conde de Montijo para presentar posteriormente otra en contra de la intención de María Teresa de Austria de heredar las posesiones de su padre, incluido el reino de Hungría, por tener derecho a ellas el rey de España²⁴. Además de la española, otras cortes también se apresuraron a presentar sus correspondientes alegaciones, como, por ejemplo, la corte de Baviera, que fue la primera en poner objeciones al testamento del finado Carlos y a la toma de posesión que María Teresa hizo de los Estados hereditarios del fenecido²⁵ o la presentada por el rey de Polonia²⁶. Las refutaciones que desde Viena

se hicieron a estos escritos fueron exactamente igual de rápidas, informando de sus derechos a todos los residentes y embajadores que estaban acreditados en la capital imperial²⁷.

Por supuesto, una de las formas de mostrar la discrepancia con Austria es retirar al representante diplomático, lo que hizo Carpintero el 21 de enero de 1741 para dirigirse a Estrasburgo, donde debía esperar las instrucciones necesarias para ponerse a las órdenes del conde de Montijo. Esta partida fue valorada en Viena como *una positiva declaración de Guerra*, y más cuando

No me ha parecido de pedir passaporte, por considerar que de lo contrario vendría a assentir en tal qual manera en los títulos que la Sra. Duquesa de Lorena ha asumido, que no conbiene reconocer en modo alguno²⁸.

Este detalle, realizado de forma autónoma por el propio Carpintero, es del total agrado de los reyes, los cuales le felicitan por la decisión tomada y la forma de salir de Viena²⁹. Al no pedir el correspondiente pasaporte a la autoridad competente se evitaba nombrar a María Teresa con un rango que España no reconocía. Con este gesto se hace ver a Austria que España es una de las potencias que se iba a enfrentar a María Teresa

A esta corte la no esperada noticia que supone tener de las pretensiones del Rey Ntro. Sr. a gran parte de los Estados, fundadas en antiguas transacciones y pactos de Familia, y de haver dado orden para que marche a Catahaluña un cuerpo de 25.000 hombres, y la acreze aun más el aumento considerable de tropas que haze la Francia³⁰.

Efectivamente, a partir de este momento se comienzan a hacerse patentes las posturas de los distintos gobiernos con respecto a la sucesión de María Teresa. Junto a ella se alinean Inglaterra, las Provincias Unidas, Saboya y diversos príncipes alemanes, mientras que enfrentadas están Francia, por su permanente interés de arruinar a la casa de Austria, su pensionada Baviera³¹, el variable Federico II de Prusia³² y, por supuesto, España, el caso que más nos interesa en la actualidad.

El caso español

Como hemos comprobado, tras llegar la noticia del fallecimiento del Emperador la Secretaría de Estado española comienza a preparar el envío de una delegación a tierras alemanas para defender, *in situ*, los intereses españoles. La primera acción es lanzar comunicados a todos los representantes españoles que se hayan desperdigados por Europa para fomentar las relaciones de amistad con los distintos monarcas, para lo que se mandarán embajadores a las cortes donde no había³³. Estos desplazamientos van acompañados de las correspondientes esperanzas de amistad con el país que se inician relaciones, tratando de captar adeptos a la causa borbónica o cuanto menos, restar fidelidades a María Teresa.

Tras todo ello comienza la elaboración de los argumentos que tendrá que defender en la Dieta Imperial el embajador español elegido para la ocasión:

He nombrado al Conde del Montijo mi Primo, por mi embajador extraordinario, y Plenipotenciario a la Dieta Ymperial de Ratisbona, y confiriéndole entre otras comisiones la de concurrir en la Dieta electoral de Francfort como mi Legado y Nuncio para diferentes efectos convenientes a mi Real Servicio³⁴.

La preponderancia del conde de Montijo³⁵ dentro de la nobleza española, su experiencia en la embajada española en Londres, así como sus estancias en París, le hicieron promocionarse de presidente del Consejo de Indias a embajador extraordinario en la Dieta de elección de Francfort de 1741. Nuestro representante iba acompañado por un joven consejero que trabajaba incansablemente a sus órdenes en el Consejo de Indias: Don José de Carvajal y Lancaster³⁶, jurista extremeño con experiencia en la elaboración de escritos oficiales al proceder de la Chancillería de Valladolid, además de una *familia* de más de veinticinco personas, a las que se iban uniendo empleados a medida que discurrían etapas del viaje, hasta llegar a un número aproximado de cien personas en el momento de la llegada a Francfort. Una vez en su destino le esperaba el personaje que más sabía de los acontecimiento que habían ocurrido en centroeuropa: José Carpintero³⁷.

La preparación de los alegatos del rey de España a la sucesión imperial no se realizan sólo en la capital, sino que se da gran autonomía a los embajadores desplazados para que los compusiesen cuando lo

estimasen oportuno, motivo al que responde el llevar un experto en leyes como Carvajal, ya que personajes de este perfil faltaban en el resto de delegaciones. Su misión no es sólo revisar los escritos que le envían desde Madrid, sino también realizarlos él mismo si la necesidad así lo dispone³⁸. Para la realización de su trabajo, Carvajal gozó de gran libertad, porque las numerosas dudas planteadas a Villarias, no podían ser respondidas con la premura que necesitaba la situación europea, por lo que confiando en su buen hacer se le otorga carta blanca. El nivel de libertad era similar al de dificultad por *la falta total de libros porque los de allá, no los ay aquí, y los de aquí del asunto son en Alemán, que no entiendo*³⁹.

La exposición española se remonta a tiempos del Emperador Carlos V, concretamente a una fecha: 22 de octubre de 1520, en la que

hizo renuncia de todos sus Estados de Alemania, a favor de su hermano Ferdinando y sus descendientes varones, con expresa condición de que faltando ellos, hiziesen reversión los Estados renunciados a él, y a sus herederos, en virtud de cuio diploma, y no por otro título, gozó los Referidos Estados Ferdinando [y esto lo hizo por el amor que sentía a la Augusta Casa de Austria] a fin de que subsistiese por si misma, e yndependiente de otras⁴⁰.

En este momento arrancan todas las reclamaciones que sobre la herencia de Carlos VI realiza España, también José Carpintero realizó desde el primer instante la correspondiente protesta sobre el Toisón de Oro, que aunque se le de importancia y se hable de ella constantemente, tiene un carácter secundario, sirviendo de refuerzo del principal objetivo de toda la misión: lograr un emplazamiento en Italia para el infante don Felipe. Para ello es necesario que el futuro emperador, que dominase el territorio italiano, fuera cercano a la causa borbónica, tratando de impedir que fuera nombrado para la dignidad imperial Francisco de Lorena.

Si Felipe V esgrime sus derechos como futuro emperador, no es por su interés en lograrlo, ya que se es plenamente consciente que necesitaría derrochar un gran esfuerzo para conseguir una empresa prácticamente imposible; además de saber que el resto de potencias europeas nunca podrían aceptar un eje formado por Madrid y Viena al que se podría unir París, formando un triángulo de poder prácticamente invencible. Con este objetivo como señuelo se trata de distraer la atención en Alemania para conseguir los ansiados territorios para el infante en Italia.

Otro punto, íntimamente relacionado con el primero es el de la nulidad del voto que el reino de Bohemia poseía en la Dieta electoral. Los derechos de Felipe V a Bohemia se basan en el matrimonio celebrado entre Felipe II de España y Ana de Austria, nieta de Fernando I y Ana Jagellón de Bohemia-Hungría. De este último enlace heredó el emperador Maximiliano II (1564-76) los territorios que su madre aportó al casamiento⁴¹, y al morir éste, hicieron lo propio sus dos hijos varones: Rodolfo II (1576-1612) y Matías (1612-19).

Hasta este punto de las sucesiones, las opiniones de los dos grupos discrepantes convergen porque se ha seguido la herencia tradicional, pero a partir de aquí llegan las disensiones. Los dos últimos emperadores, Rodolfo II y Matías, fallecieron sin descendencia, heredando, el Imperio, incluidos los territorios de Bohemia y Hungría, Fernando II. España es discrepante en este punto, argumentando que esos dos territorios no gozaban de las mismas leyes sucesorias que el resto del Imperio por ser anexos debiéndose guiar por sus propias costumbres y leyes en el momento de la sucesión. En base a ellas debían haber pasado a la hija primogénita de Maximiliano, Ana, esposa de Felipe II, y de ella a sus descendientes, entre los que se encontraba el rey de España Felipe V. Esta idea de presentar la imposibilidad de Bohemia para votar en la Dieta electoral, retomando los derechos de Felipe II, fue algo inesperado porque suponía el anular uno de los votos que María Teresa tenía seguros. Estas muestras de seriedad en el trabajo de Carvajal le harán granjearse la confianza y admiración de su superior que no tiene más remedio que alabarle por el *zelo y laborioso genio de Dn. Joséph de Carvajal, no perderá en el ínterin el tiempo para quanto en esto pueda resolver S.M. en cuya Real noticia pondrá V.E. lo referido*⁴².

Este punto es una forma de ganar tiempo, pues era sabido que el rey de España no tenía ningún derecho a heredar Bohemia. Por lo que no quedó más remedio que aceptarlo humildemente cuando Viena lo demuestra claramente con unos fundamentos difícilmente revocables: los dos territorios, Hungría y Bohemia, han estado unidos a la dignidad imperial y han seguido el mismo orden sucesorio que el resto del Imperio y ahora que no quedan hijos varones estos Estados deben pasar a

la hija primogénita del último difunto [que] excluye todas las hembras más distantes y todos sus descendientes. [Al desaparecer la rama masculina el] Reyno de Ungría, y de Bohemia, con las Provincias que dependen de él, pertenecen por juro de heredad a la primogénita de las hijas que

viviessen, quando sucediesse el caso.

En defecto de varón, las hembras son llamadas a la successión; y este es un punto, en que estamos de acuerdo⁴³.

Igual que en el caso de Baviera, la justificación de la actitud española no responde a ningún tipo de codicia, sino que se han elaborado esas reclamaciones de forma forzada porque la corte de Viena ha pisado los derechos hispánicos, en una cuestión de honor: el Toisón de Oro.

Aunque el Rey Cathólico Phelipe V sabía bien, que falleciendo el Emperador Carlos VI sin posteridad masculina, debían recaer en su Real Persona, y Casa, como único varón descendiente de la Línea primogénita de la Casa de Austria, y Rey de España, todos los estados hereditarios, y los Reynos de Ungría, y Bohemia, con sus Provincias dependientes; y este conocimiento le había obligado a no garantizar la Pragmática Sanción en que el mismo Emperador Carlos VI erigió un fideicomiso perpetuo de aquellos Estados, y Reynos a favor de las Sras. Archiduquesas sus hijas; desentendiéndose S.M. en lo público de esta devolucíon, que se había efectuado desde el día 20 de Octubre del año próximo passado en que falleció aquel Príncipe sin prole masculina, (cuya noticia se recibió en Madrid el día 5 de noviembre siguiente) quiso observar no obstante, antes de hacer ver sus derechos, la conducta, que seguían en este nuevo Systhema, tanto las Potencias garantes de la Pragmática como la misma Sra. Archiduquesa Gran Duquesa de Toscana.

La precipitación, con que se adelantaban en Vienna aun no bastantemente frío el Cadáver del Emperador Carlos VI, quantos actos eran imaginables para que aquella Princesa fuesse reconocida por Archiduquesa de Austria, Reyna de Ungría, y de Bohemia, Soberana de los Payses Bajos Españoles, Duquesa de Milán, Mantua, Parma, y Plasencia, y en una palabra por successora universal de todos los Estados, y Dominios, que el Emperador su Padre había posseído, no fue bastante para alterar la tranquilidad del ánimo con que S.M. Cathólica veía estos procedimientos [... hasta que] aquella Princesa con no menor rapidez, no hubiese hecho reconocer por Soberano, y Cabeza del Orden del Toysón la Gran Duque de Toscana su marido, contentándose S.M. para repararle sin ulterior consecuencia, con mandar, que el secretario de la Embaxada, que residía en Vienna, pusiesse en manos del conde de Cincendorf, Gran Canciller de la Corte, una Protesta en su Real nombre, relativa principalmente a aquel acto⁴⁴.

Se pueden resumir en cuatro los pilares sobre los que España edifica y sustenta todo el edificio de las reclamaciones que provoca la muerte del Emperador Carlos VI:

Se destaca la herencia dada por Carlos V a sus descendientes, entre los que se halla, de forma indiscutible, el rey Felipe V⁴⁵.

Otro punto, que surge del anterior, es el de la nulidad de la Pragmática Sanción promulgada en 1713⁴⁶, ya que

La Pragmática es viciosa en todas sus partes, de cualquier modo que se considere. [...] La disposición hecha en la Pragmática Sanción debe, pues, ser tenida incontestablemente como nula, e invalida⁴⁷.

La cuestión de la soberanía sobre la Orden del Toisón de Oro es, según se ha podido comprobar en el *Manifiesto de los Derechos del Rey de España Phelipe V*, el detonante de todas las demás reivindicaciones. Aunque políticamente sea ésta una cuestión menor, pues puede parecer de más calado cualquiera de las anteriores, la verdad es que en la Europa del Setecientos se daba una gran importancia a ser investido con la prestigiosa Orden del Toisón. El pertenecer a ella significaba formar parte de la cúpula de la sociedad del momento. Del mismo modo, el soberano que tuviera el derecho exclusivo de otorgarlo estaría moralmente en un estadio superior al de sus homónimos⁴⁸.

El cuarto punto de apoyo de las exposiciones españolas está formado por los derechos a los reinos de Bohemia e Hungría, opciones muy lejanas que difícilmente hubieran podido llevarse a cabo, de lo que se es consciente en Madrid. El único objetivo era el de anular el voto del primer reino en la dieta electoral.

Se debe entender este último punto, como una maniobra necesaria para ganar tiempo, mientras se preparan concienzudamente los otros tres, mucho más importantes, especialmente el relacionado con el Toisón. El segundo sólo es una prolongación del primero, pues es necesario argumentar la oposición española al documento, aceptado por España⁴⁹, que otorga la herencia imperial a la primogénita del difunto.

Alrededor de estos cuatro puntos se concibe uno más: el establecimiento del infante, aunque no se expresa en los foros internacionales, a excepción de la comunicación de este proyecto a los aliados, principalmente a Francia, auténtico valedor, con sus finanzas y su fuerza de todo el edificio opositor a María Teresa. Según la diplomacia hispana el intento de conseguir un lugar en Italia para don Felipe no es,

en modo alguno, algo caprichoso que se vaya a realizar por la fuerza de las armas, si se reclaman esos territorios es porque la reina de España, es depositaria de

los derechos de las Casas de Farnesio y Medicis que natural y lexítimamente me incumben, y que contra toda justicia se han desatendido y vulnerado, sin que haia por parte mía acto alguno que lo autorize. [El conde de Montijo debe dar] los pasos necesarios a que sean atendidos, mis derechos, y borradas las injusticias que padecen⁵⁰.

Cerdeña se opondrá a las opciones esgrimidas por Isabel de Farnesio para tomar posesión de los territorios italianos de Parma y Placencia, argumentando que el primero en un feudo masculino que debería corresponder al Papa o al Emperador, pero nunca para la reina de España, mientras que el segundo es parte del Milanés, desgajado de él por las invasiones de Carlos V, de igual modo, los intentos de justificar la entrega del Milanés a don Felipe, carecen de valor, por pertenecer al rey de Cerdeña.

La mayor insistencia se produce en el primero de los puntos. Se quiere hacer ver que los derechos españoles son totalmente legítimos, pues vienen del acuerdo, antes aludido, entre el emperador Carlos V y su hermano Fernando I rubricado en Bruselas en 1522, donde el primero cedía al segundo los Estados alemanes que poseía, a él “y a sus descendientes varones con expresa condición, de que, faltando ellos, hiziesen reversión los Estados renunciados a él, y sus herederos”⁵¹. Sobre esta fecha existe una ligera discrepancia, dado que tras mandar a Alemania el *Manifiesto de los Derechos del Rey de España Phelipe V...* a la corona de Carlos VI, se pide a José de Carvajal y al marqués de la Regalía, que busquen los posibles errores del escrito y se descubre que el primer *reparo* corresponde a esta fecha:

El primero expressarseen el aver echo el Sr. Emperador Carlos Quinto su Renuncia a favor de su hermano en 22 de Octubre de 1522.

La fuerza de este reparo consiste en que el Marqués de la Regalía en su primer dictamen, que fue embiado a V.E. con otros papeles, ba en la opinión de que la Renuncia se hizo en 22 de Octubre de 1520, y que para esto se funda en al autoridad del Padre Mariana, y en el traductor de Lety, que llevan la misma, aunque Rousset lleva, que fue en el año de 1521.

Ya advierte V.E. que la fecha, que da el Poder de el año de 1522 es diferente de ambas opiniones, con que es preciso saber si se ha encontrado

alguna otra luz, que asegure fue este el año, y el que se diga qual; hemos de auquir para hir siempre en todos los pasos conformes a una misma fecha⁵².

Tras analizar el *reparo* se buscan las soluciones y se consigue dar con la correspondiente solución, que es comunicada de inmediato:

Que la Renuncia hecha por Carlos Quinto a su hermano Ferdinando Primero, fue en 22 de Octubre de 1522 habiendo sido de opinión el Marqués de la Regalía en el primer dictamen, que dio sobre los derechos del Rey, que fue hecha en 22 de Octubre de 1520.

Es constante, que en las Plenipotencias Latinas de Francfort, y Ratisbona se dice; que aquella Renuncia se hizo en 22 de Octubre de 1522 y que en la Minuta Castellana, que se formó para ellas, y Remitió al Señor Conde del Montijo, se avrá visto, que se dijo haver sido hecha en 22 de Octubre de 1520. De que resulta que el que las traduxo del castellano al Latín equivocó el 22 del mes, con el 22 del año, y debiendo quedar firmes en el concepto del año, que ha de citar; o debe volver el Sr. Conde ambas Plenipotencias Latinas, para que a plana, y renglón se enmiende acá el yerro, poniendo el lugar de: Anno millesimo, quinqentissimo vigesimo secundo, esta cláusula: Anno millesimo, quinqentessimo vigesimo; o formarse desde luego de nuevo, con esta sola enmienda si se considera, que urge el tiempo⁵³.

El argumento sucesorio de Felipe V tiene como apoyo principal el acuerdo entre Carlos y Fernando, acuerdo que posteriormente fue renovado por Felipe III de España y el Emperador Matías. En él Matías, sin descendientes que le heredasen deseaba ceder el trono al futuro Fernando II pero

juzgaron ser precissamente necessario conseguir la cessione, y la Renuncia del Rey Phelipe III, sin la qual, no podía el mismo Ferdinando conseguir la successión de aquellos dos Reynos, por estar ellos en grado más remoto, y en Línea terzeragénita⁵⁴.

El acuerdo se firmó el 15-6-1617, por el cual Felipe III renunciaba a los derechos que le correspondían en favor de Fernando II. Para llegar a este acuerdo el monarca español, por medio de su embajador, el conde de Oñate, puso en el mismo documento dos condiciones muy claras:

La primera, que tal cesión y Renuncia, debía entenderse hecha a favor del mismo Ferdinando II solamente, y de los varones sus descendientes por Línea recta Masculina “non interrupta Masculorum serie”. La segunda, que se le deviese dar una justa compensación correspondiente a tal Cesión, como todo consta claramente, tanto del citado diploma del Emperador Mathías, como del otro diploma de Ferdinando II, entonces simple Archiduque, dado en Praga a 15 del mes de Junio del mismo año de 1617.

Esta cesión que Felipe III realizó de sus derechos no fue altruista, según el acuerdo al que llegó el conde de Oñate, se hacía a cambio de una compensación con territorios italianos, la cual, por diferentes motivos, no se llegó a producir nunca. Entre ellos estaban los “del Final, Pomblim, La Mirandola, y otros que confinaban con el Estado de Milán”⁵⁵. Estas condiciones son las que Felipe V retomará como argumentos para presentar su candidatura a la dignidad imperial, por lo que se continúa diciendo que:

estando ya totalmente extinguida la línea de Varones descendientes de Ferdinando II, por Línea recta Masculina, “non interrupta Masculorum serie”, a favor de las cuales, solamente fue hecha la expresada Renuncia, y Cesión; resucitan por consecuencia, y vuelven a tomar su fuerza, y su antiguo vigor, las razones, jamas extinguidas de la Reyna Anna, y del Rey Phelipe III. Su Hijo, y sucesivamente del Rey Phelipe Quarto, y del Rey Carlos II, al qual sucedió por derecho de sangre, y de Primera progenitura el Rey Phelipe V que representa las razones de todos estos Monarchas, y a quien por lo expressado, tocan, y pertenecen todos aquellos derechos devidos a la Monarchía de España; y por consecuencia el derecho de recuperar estos dos Reynos, por haver cessado la razón, y la causa, por la qual fueron cedidos, y renunciados al emperador Ferdinando II, que fue la contemplación de Varones solamente de la Casa de Austria, que ya se han totalmente extinguido⁵⁶.

El punto de vista austriaco

La misión de Austria es distinta de lo expuesto con anterioridad. La corte de Viena sólo debe rechazar, en base a derecho, los argumentos presentados por los demás candidatos. La justificación de las tesis imperiales se producen por la simple refutación de las contrarias. Los

razonamientos dados para revocar los reparos del resto de cortes son suficientes para dar validez a los fundamentos propios.

El principal argumento formulado, tanto por Baviera como por España, es el referente a la nulidad de la Pragmática Sanción. Argumento, que según la corte de Viena es erróneo y fuera de lugar, al no existir ninguna duda de su validez. María Teresa no tiene que buscar artificios jurídicos para demostrar la legitimidad de la Pragmática, simplemente debe hacer trabajo de memoria para recordar, por ejemplo, en el caso bávaro, que en sus capitulaciones matrimoniales, Carlos Alberto acepta que su mujer rechace todos sus posibles derechos a la herencia del trono imperial. El caso español no es muy distinto, sólo es necesario recuperar el tratado de paz firmado en Viena en 1725 para ver como, en su artículo número 12, el rey de España acepta que si Carlos VI fallecía sin descendencia masculina le sucediera en el trono su hija primogénita:

Su Magestad Cesárea promete defender, proteger, y mantener, siempre que sea necesario, la serie de successión, recibida en el Reyno de España, y confirmada por el Tratado de Utrecht; por las renunciaciones que después se hizieron en fuerza de la Quatriple Alianza; y vltimamente por el presente Instrumento de Paz. Y el Rey de España ofrece recíprocamente defender, y proteger la serie de successión, que su Magestad Cesárea, siguiendo la mente de sus Antepassados, ha declarado, y establecido en su Sereníssima Casa, por los pactos antiguos de ella, en forma de perpetuo, indivisible, e inseparable fideicomisso, afecto a la Primogenitura, a favor de todos sus Herederos, y Successores, de vno, y otro sexo; cuya serie de successión ha sido después admitida por voto común de todas las Ordenes, y Estados, vniversalmente de los Reynos, Archiducados, Ducados, Principados, Provincias, y Países, que por derecho hereditario pertenecen a la Sereníssima Casa de Austria; y reconocida de todos ellos con gustosa sumisión, y registrada en los protocolos públicos, en fuerza de Ley, y de Pragmática Sanción, perpetuamente firme, y valedera⁵⁷.

La Pragmática Sanción era una Ley de Familia, por la que a Carlos VI, si faltaban los varones, le sucedía su hija María Teresa. Antes de la promulgación de esta ley de 1713 el padre de Carlos VI, Leopoldo I, reguló la sucesión al cetro imperial: tras él sería nombrado Emperador su primogénito, José, y si éste fallecía sin descendencia masculina el Emperador sería su hermano Carlos. Pero, además, se ocupó de prever la posibilidad de la falta total de hijos varones, aceptando en esa circunstancia

la viabilidad de las mujeres para hacerse con el mando del Imperio, siendo las primeras en ostentar los derechos las hijas de José: primero María Josefa por ser la primogénita y después la menor, María Amelia. En tercer lugar estaba situada la hija de Carlos, María Teresa.

Pero tras la muerte en 1711 del Emperador José I y la ascensión a dicha dignidad de Carlos VI, la situación cambia radicalmente y con la Pragmática Sanción María Teresa se adelantaba hasta el primer puesto en una posible elección entre mujeres para suceder en el Imperio. Fue necesario que el resto de archiduquesas implicadas aceptaran la nueva situación y Carlos consiguió que sus sobrinas lo hicieran tras casarse la mayor con Augusto, el hijo del elector de Sajonia y rey de Polonia, y la menor con Carlos Alberto de Baviera, también fue necesario el juramento de los consortes de respetar la Pragmática, lo que también logró, aunque no a bajo precio, pues el juramento del sajón le costó implicarse en la guerra de Sucesión de Polonia para hacer de él el nuevo rey⁵⁸. Esta ley fue “hasta el final de la monarquía de los Habsburgo, en 1918, una de sus leyes fundamentales de Estado”⁵⁹.

Viena argumentará, ante todo intento exterior de quitarle el control del Imperio, que los acuerdos anteriores entre Carlos V y Fernando I o el de Felipe III con Matías y Fernando II, así como todas las leyes sucesorias anteriores carecen de valor al quedar anuladas por la Pragmática Sanción de 1713, publicada y aceptada de forma generalizada.

En lo referente al nombramiento de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro, de Francisco de Lorena, Viena se apoyará, de forma inconsistente, en que lo han concedido tradicionalmente los reyes de la Casa de Austria, motivo por el cual es imposible que Felipe V, un monarca de la Casa de Borbón, pueda ser el maestre de dicha orden. Ante la obvia debilidad de este discurso, la corte española responderá diciendo que tradicionalmente las prerrogativas sobre el Toisón las han tenido los reyes de España, anteriormente Austrias y en la actualidad Borbones; pero que no pertenecen al Estado español, sino a una familia, la de los monarcas católicos, sin especificar la casa real. De todas formas, si la Orden del Toisón estuviera adscrita a un Estado, tampoco sería al Imperio, sería al de su origen, el ducado de Borgoña, que desde hacía mucho tiempo pertenecía a los reyes de Francia, quienes habían reconocido a los de España como únicos soberanos de dicha orden⁶⁰, otro motivo para que este privilegio pasara a depender del Borbón español.

Felipe V justifica sus posibilidades a la herencia austriaca argumentando ser descendiente directo de Carlos V, como ya se vio, punto

este, cuestionado desde Viena al tener en cuenta que las infantas de España casadas con reyes franceses⁶¹, habían aceptado perder todos sus derechos a las herencias españolas o austriacas, por ellas y por sus herederos, especificando en las renunciaciones de la segunda que ninguno de sus descendientes podía “pedir Estados pertenecientes a la España o a la Austria, debe tenerse su instancia [la de Felipe V a la herencia de Carlos VI] por una violenta usurpación ilícita, y por una invasión injusta, contraria a la razón, y a la conciencia”⁶².

España para rebatir esa pérdida de derechos que realizó la hija de Felipe IV en sus cláusulas matrimoniales no dudará en decir que los artículos de dicha capitulación matrimonial no se cumplieron en su totalidad, por lo que carecen de valor. De esta forma queda justificado el deseo de suceder a Carlos VI. Viena, para reforzar su anterior argumento, argüirá que el recién nacido hijo varón de María Teresa anula el resto de posibles candidatos, pues este niño, el futuro Emperador José II⁶³, es el legítimo heredero varón del finado Carlos, a pesar de producirse su alumbramiento después de la imperial muerte, en 1741, ya que fue concebido cuando su abuelo aún estaba vivo. Esto se rebatirá porque ese niño ya no es descendiente de varones por línea directa, sino que lo es de forma indirecta y ratifica la imposibilidad que tienen las mujeres de heredar los territorios imperiales antes que los reyes de España, pues tras morir los varones

las hembras y sus hijos y dependientes sean excluidos hasta el infinito de la sucesión de dichos reynos [imperiales] por los descendientes por línea recta del Rey Cathólico Phelipe III que al presente felizmente Reyna como consta de su Diploma despachado en Praga en el mismo día 6 de Junio de 1617 en cuyos términos confirmó y aprobó estas cesiones y sus pactos el Emperador Mathías por sus Diplomas de 6 y 15 de Junio del mismo año⁶⁴.

Como se puede observar, a lo largo de la exposición anterior, el gobierno español realizó importantes esfuerzos para defender las posibilidades de hacer a su monarca el nuevo emperador, la sola estancia de uno de nuestros nobles más influyentes en Alemania nos da buen ejemplo, pero no se debe olvidar que esta estancia responde a una maniobra para dirigir la opinión pública al asunto sucesorio, por ello se hacen acuerdos con Baviera, Sajonia y se intenta con Prusia. Toda esta labor responde a un proyecto mucho más amplio que interactúa en tres frentes al unísono. Primero el alemán, con la propuesta sucesoria, aun-

que en realidad la única propuesta sería en este área es la reivindicación sobre el Toisón de Oro. El segundo circunscribe la Europa septentrional, centrándose en la lejana Suecia y en menor medida en Dinamarca, para acercar a ambas administraciones a los supuestos borbónicos. Pero sin lugar a dudas el foco principal que atraerá toda la atención española es Italia. De una forma u otra todo gira en torno a la península italiana y el interés de lograr un establecimiento para el infante don Felipe, al igual que anteriormente se hizo con su hermano mayor.

Alemania era el primer lugar para oponerse a la Austria de María Teresa, y para ello se cuenta con el Federico II de Prusia, dispuesto a entrar en guerra con Viena para hacerse con el control de la rica provincia de Silesia, Augusto III de Polonia y elector de Sajonia, con remotas posibilidades de hacerse con la corona imperial y, sobre todo Carlos Alberto de Baviera, que con el determinante apoyo de los ejércitos franceses, sin los cuales no hubiera podido presentar una oposición constante, logrará investirse como nuevo Emperador con el nombre de Carlos VII (1742-45). Con tantos gobernantes hostiles, donde es fundamental la actividad del conde de Montijo, a Viena le es imprescindible el mantenimiento de un fuerte dispositivo militar en la zona.

El norte tiene una importancia secundaria por su localización geográfica marginal, pero no se quieren perder las relaciones con Dinamarca, el país báltico más cercano a Inglaterra y se inician relaciones diplomáticas con Suecia con el único objetivo de mantener su enfrentamiento con Rusia en Finlandia. La distracción de los ejércitos moscovitas impedirá su participación en el conflicto austriaco, produciéndose en los últimos compases, cuando la presencia rusa en Alemania no deja de ser testimonial.

Sobre el infante don Felipe se movían todas estas acciones, por ello, en combinación con Francia y el reino de las Dos Sicilias se inició una fuerte presión militar en la zona para eliminar la presencia alemana de la península, y por extensión, hacer que Saboya abandone sus pretensiones sobre el Milanés. La cruenta lucha italiana, con serias dificultades logísticas, además de las numerosas discrepancias con el socio francés, harán desperdiciar buena parte del potencial y esfuerzo bélico desplazado y aunque finalmente sí se logró una decente colocación, no satisfizo en su totalidad por el distanciamiento con lo proyectado en un primer momento. Sólo la traición francesa, otra vez, hizo que España se viera obligada a firmar el acuerdo presentado (Aquisgrán 1748)⁶⁵, donde además de ratificar a don Carlos sus posesiones napolitanas, se entre-

gará a don Felipe los ducados de Parma, Plasencia y Guastalla. La salida de la península italiana del poder austriaco no llevó aparejada la ascensión borbónica que se preveía, pero sí la del Estado más pujante de la zona: la Saboya de Carlos Manuel I.

N O T A S

1. Sobre la vida del primer Borbón español sigue estando de actualidad el clásico de BAUDRILLART, A. *Philippe V et la Cour de France*, Paris, 1890.
2. Para conocer estos primeros años de don Carlos en tierras italianas se pueden consultar, entre otras obras las de VOLTES, P. *Carlos III y su tiempo*, Barcelona, 1964 y URRERÁ, J. *Carlos III en Italia, 1731-1759: Itinerario italiano de un monarca español*, Madrid, 1989.
3. LINTNER, V. *Historia de Italia*, Madrid, 1995; p. 130.
4. Toda la trayectoria de la diplomacia española para el establecimiento del infante don Carlos se puede seguir en el trabajo de BÉTHENCOURT MASSIEU, A. *Relaciones de España bajo Felipe V*, Las Palmas, 1998.
5. "El Ynfante de España Dn. Carlos en punto de Ynvestidura, sobre los Ducados de Parma y Plasencia". A.G.S. Estado. Leg.: 8118.
6. La construcción de este nuevo reparto del mapa europeo se debió al mérito personal del cardenal Fleury, sobre el cual se pueden consultar, entre otras, la obra clásica de VELARQUE *Historie du cardinal de Fleury*, Paris, 1878; aunque sin lugar a dudas, el trabajo más completo e interesante sobre este personaje, a falta de una biografía completa más moderna que la anterior, es el elaborado por CAMPBELL, P. R. *Power and politics in Old Regime France. 1720-1745*, London-New York, 1996.
7. Para una información más extensa de todo este período se puede consultar: LAVANDEIRA HERMOSO, J. C. *La embajada del conde de Montijo y don José de Carvajal y Lancaster a la Dieta de Francfort de 1741*, memoria de licenciatura, sin publicar, dirigida por el Dr. D. Enrique Martínez Ruiz y presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1999.
8. BECQUER, A. M. *María Teresa de Austria*, Madrid, 1942; pp. 17-18.
9. *Ränsrerliches allengnädigstes Commissions-Ratifications-Decret, un Eine hochlöbliche allgemeine Reichs-Bersammlung*. Ratisbona 1-12-1738. A.H.N. Estado. Leg.: 2970.
10. Mediante el Acta Leopoldina se regulaba que la primacía en la herencia era para los varones y si estos llegaran a faltar, podrían heredar las mujeres, comenzando por las hijas de José y terminando por María Teresa.
11. VALLOTON, H. *María Teresa, Emperatriz de Austria*, Madrid, 1966; p. 18.
12. José Carpintero al marqués de Villarias. Viena 20-10-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
13. Carpintero a Villarias. Viena 20-10-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
14. Todos los datos de fechas y destinos de las personas que los monarcas españoles del siglo XVIII desplazaron a las cortes extranjeras se hallan recopilados en el trabajo de OZANAM, D. *Les diplomates espagnols du XVIII^e siècle*, Madrid-Bordeaux, 1998.
15. Villarias a Carpintero. San Lorenzo el Real 5-11-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
16. Tanto el dolor como las muestras de apoyo de Felipe V como de Isabel de Farnesio a la Emperatriz Isabel se hallan en dos cartas independientes. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
17. Nota anexa a la carta que envía el conde de Bena, representante español en la corte de Baviera, a Villarias con motivo de la muerte del emperador Carlos VII. Munich 20-1-1745. A.H.N. Estado. Leg.: 2515. En ella se puede leer: "El luto que se tomó en la muerte del Emperador fue por seis semanas que se contaron desde 25 de Noviembre de 1740".
18. LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M^a. V. "Secretarios y Secretarías en la Edad Moderna. De las manos del príncipe a relojeros de la monarquía". *Studia Historica*. Historia Moderna, Salamanca, 15, 1996; p. 113.
19. Carpintero a Villarias. Viena 29-10-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
20. José de Viana al príncipe de Campoflorido. Roma 3-11-1740. A.H.N. Estado. Leg.: 4135-1.

21. Salvador Ascanio a Campoflorido. Florencia 13-11-1740. A.H.N. Estado. Leg.: 4135-1.
22. *Plenopoder a D. Joséph Carpintero para hacer la Declaración y Protesta en Viena*. Diciembre 1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
23. Carpintero a Villarias. Viena 5-11-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
24. Liegnitz 19-6-1741. A.G.S. Estado. Leg.: 7564.
25. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
26. Manifiesto del rey de Polonia. A.G.S. Estado. Leg.: 7566.
27. Carpintero a Villarias. Viena 5-11-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477. Tanto los electores de Baviera como de Sajonia se creían con derechos justificados para presentar sus candidaturas al trono imperial. Ambos consideraban que sus matrimonios con las hijas del emperador José I, María Amelia en 1722 el primero y María Josefa en 1719 el segundo, les capacitaban para heredar el Imperio de acuerdo con el Acta Leopoldina. Ambos electores, por supuesto, habían olvidado su reconocimiento de la Pragmática Sanción.
28. Carpintero a Villarias. Viena 20-1-1741. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
29. Villarias a Carpintero. El Pardo 7-2-1741. A.G.S. Estado. Leg.: 6477.
30. Carpintero a Villarias. Viena 17-12-1740. A.G.S. Estado. Leg.: 6477. Con este párrafo se muestra gráficamente la sorpresa que supuso en Austria las pretensiones de Felipe V a ser heredero de la corona de Carlos VI.
31. *Remarques de la Cour de Baviere sur le troisiéme rescrit circulaire. Datté de Vienne du 10 Decembre 1740. Au sujet de la Succession actuelle aux États de la Maison d'Autriche y Manifeste de L'Electeur de Baviere. A Munic. 1741*. Respectivamente en A.G.S. Estado. Legs. 7565 y 7562. Sendas publicaciones fueron presentadas por el conde de La Pérouse, representante del elector en la corte vienesa. En ellas se muestran los derechos de Carlos Alberto para suceder a Carlos VI en el trono imperial. Los escritos presentan al de Baviera como el paladín de la justicia alemana y a María Teresa como la sórdida y codiciosa usurpadora que, con la Pragmática Sanción, trata de anular las leyes básicas del Imperio. La argumentación se remonta a la muerte del Emperador Matías (1612-19), que al no engendrar hijos dejó la corona a su primo Fernando II (1619-37) quien negoció con el candidato bávaro, Maximiliano, la cesión de los derechos de éste a favor de aquel a cambio de *dans la Suite des tems il luy a encore fait une avance d'une somme de 13 Millions, du payement desquels Ferdinand II a sçu sans dégourser une obole, se dégager par la cession du haut Palatinat, qui étoit sans cela un ancien patrimoine de la Maison*, tal y como se nos explica en el *Manifeste...*, lo que perjudico seriamente a la familia Wittelsbach.
32. WANDRUSZKA, A. *El mundo europeo en el siglo XVIII*. En MANN, G. y HEUSS, A. *Historia Universal*, Madrid, vol. VII, t. 2, 1988.
33. El envío del marqués del Puerto a la lejana Suecia puede ser el arquetipo de este acontecimiento. Para obtener más información sobre este asunto se pueden consultar los siguientes trabajos: MARTÍNEZ RUIZ, E. y PI CORRALES, M. P. *Guerra y comercio. La propuesta de un tratado comercial Hispano-Sueco a mediados del siglo XVIII*, LAVANDEIRA HERMOSO, J. C. *Política y comercio de mediados del siglo XVIII. Algunos informes del marqués del Puerto desde la embajada española en Suecia*, ambos en RAMOS SANTANA, A. (Coord.) *Comercio y navegación entre España y Suecia (siglos X-XX)*, Cádiz, 2000 y LAVANDEIRA HERMOSO, J. C. *Las relaciones diplomáticas hispano-suecas: Una visión de conjunto a mediados del siglo XVIII*, trabajo que se puede localizar dentro del seminario realizado en la universidad de Uppsala (Suecia), "Sweden and Spain in the seventeenth and eighteenth centuries", entre los días 20 y 24 de septiembre de 2000 cuyas actas se publicarán en breve.
34. Pleno poder dado al conde de Montijo para representar al rey de España en las Dietas de Francfort y Ratisbona. El Pardo Enero de 1741. A.G.S. Estado. Leg.: 7561. En este instrumento se concede a Carvajal la categoría de segundo embajador, pudien-

do tomar las riendas de la delegación española en casos de ausencia, enfermedad, muerte o cualquier otro motivo que impida hacerlo al titular.

35. VOLTES, P. *Felipe V, fundador de la España contemporánea*, Madrid, 1991; p. 382. El autor califica al conde de Montijo como “ambicioso y liante”, carente de talento y temple especiales, aunque más duras críticas recibe en LEPAGE, A. (edit.) *Memoire de l'élection de l'empereur Charles VII. Electeur de Baviere*, Paris, 1870; p. 166. El anónimo autor de esta obra no escatima en esfuerzos para presentar al representante español como un personaje pequeño, sin gracia y de difícil trato.
36. Para tener más información sobre este personaje, se pueden consultar los superados trabajos de MOZAS MESA, M. *Don José de Carvajal y Lancaster. Ministro de Fernando VI*, Jaén, 1924 y *Observaciones para la actuación política de Don José de Carvajal y Lancaster, ministro de Fernando VI*, Tesis doctoral, Madrid, 1923. Así como los fragmentos a él dedicadas en AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, A. *Juristas extremeños*, Palma de Mallorca, 1962; pp. 51-52, ALVENTOS, ROJAS Y CONTRERAS, J. Marqués de *Historia sobre el Colegio Viejo de San Bartholomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca*, Madrid, t. I, 2ª parte, 1768; pp. 671-689, la tesis doctoral inédita de MOLINA CORTÓN, J. *Reformismo y neutralidad. D. José de Carvajal en la diplomacia de la Preilustración española*, Madrid, 1993 y el trabajo de OZANAM, D. *La diplomacia de Fernando VI. Correspondencia reservada entre D. José de Carvajal y el duque de Huéscar, 1746-1749*, Madrid, 1975.
37. Todas las notificaciones de los acompañantes de Montijo se pueden localizar en distintas cartas. A.G.S. Estado. Leg.: 7561, mientras que la instrucción a Carpintero está en la carta que a éste manda Villarias y firmada en El Pardo 16-1-1741. A.G.S. Estado. Leg.: 7566.
38. *Rescripto o Manifiesto en latín y español, que formó el Sr. Carvajal para presentarlo a la Dieta del Imperio, alegando no sólo los derechos incontestables de S.M. a los Estados de Austria, Bohemia, etc. sino también a que el Duque de Lorena no debe ni puede tomar el título de Gran Maestre de la Orden del Toysón que por ningún derecho le compete, etc. etc.* A.G.S. Estado. Leg.: 7563. Este manifiesto fue de total agrado de los reyes y del titular de Estado que no dudaron en felicitarle.
39. José de Carvajal a Villarias. Francfort 23-1-1742. A.G.S. Estado. Leg.: 7567. A la vista de esta declaración se puede descartar la idea de Mozas Mesa al indicar en su libro publicado que conocía entre otros idiomas el alemán, por haber comenzado en dicho país su carrera diplomática.
40. *Justification des Droits de S.M. Cath. Philippe V a la Succession du defunct Empereur Charles VI. Avree la protestation presentee a cesujet par le Comte de Montijo con Ambassadeur a la Diète de Francfort. Daus le mois de 1741.* A.G.S. Estado. Leg.: 6539.
41. Ana heredó los reinos de Bohemia y Hungría tras la muerte sin descendencia de su hermano Ludovico II, que los recibió, a su vez, de su padre el rey de Bohemia y Hungría Ladislao IV.
42. Montijo a Villarias. Francfort 30-10-1741. A.G.S. Estado. Leg.: 7566. A la vista de estas expresiones y de alguna más parece difícil mantener la tesis de un enfrentamiento entre Montijo y Carvajal, OZANAM, D. *La diplomacia de Fernando VI...*, *op. cit.*; p. 7.
43. *Exposición de los derechos del Rey Nuestro Señor a los Estados poseídos por el difunto Emperador Carlos VI con la respuesta de la Corte de Viena, y su refutación.* Madrid. 1742; pp. 35-39. El primer fragmento, es la respuesta formada por Viena, a los derechos expuestos por España, mientras que el segundo pertenece a la refutación hecha por parte española, donde resulta inevitable aceptar la tesis austriaca. Además de este ejemplar hallado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid (B.N.), se ha localizado una copia en francés en el A.G.S. Estado. Leg.: 6544. Para el presente estudio se utiliza la publicación depositada en la B.N.
44. *Manifiesto de los Derechos del Rey de España Phelipe V a todos los Estados hereditarios de la Casa de Austria, y a los Reynos de Ungría, y Bohemia, vacantes por*

muerte del emperador Carlos VI, último varón de la Rama Austríaca de Grazt. En que se satisface a las pretensiones, que sobre diferentes Provincias de los mismos Estados, han formado el Elector de Baviera, y el Rey de Prussia. Y Concluye probando ser solamente Su Magestad Cathólica el Soberano de la Ynsigne Orden del Toysón de Oro. A.G.S. Estado. Leg.: 6544.

45. Derechos del rey de España Felipe V a los reinos de Bohemia y Hungría. Sin fecha. A.H.N. Estado. Leg.: 3559.
46. MAUROIS, A. *Historia de Alemania*, Barcelona, 1966; pp. 156-160.
47. *Exposición de los derechos del Rey Nuestro...*, p. 9.
48. Para obtener una información más amplia y detallada sobre la Orden del Toisón se puede consultar, entre otros muchos trabajos, la obra de PINEDO, J. *Historia de la insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, 1787.
49. SOLER Y GUARDIOLA, P. *Apuntes de Historia política y de los tratados (1490 a 1815)*, Madrid, 1895; pp. 381-382.
50. Pleno poder dado por la reina Isabel de Farnesio al conde de Montijo para defender sus derechos a los ducados italianos que por herencia le pertenecen. El Pardo sin fecha. A.G.S. Estado. Leg.: 7562.
51. *Rescripto o Manifiesto en latín y español, que formó el Sr. Carvajal para presentarlo a la Dieta del Imperio...* A.G.S. Estado. Leg.: 7563.
52. *Los reparos, que he expresado a V.E. encuentro en el Poder del Rey, que llegó a V.E. en el último extraordinario para usar de él en la ocasión, que se le prescribe, y quiere V.E. le expresse en un apuntamiento.* A.G.S. Estado. Leg.: 6544.
53. *Satisfacción a los tres Reparos propuestos por Dn. Joséph de Carvajal a varios Ynsstrumentos, que para probar los derechos del Rey se habían remitido al Señor conde del Montixo.* A.G.S. Estado. Leg.: 6544.
54. Derechos del rey de España Felipe V a los reinos de Bohemia y Hungría. Sin fecha. A.H.N. Estado. Leg.: 3559.
55. *Examen de los motivos que tuvo el Sr. Rey Cathólico D. Phelipe III y su Minsiterio, para haver ratificado a favor de la Rama de Austria de Alemania, la renuncia de los Reynos de Ungría y Boemia, hecha por su madre la Sra. Reyna D^a Anna: en que se comprueba el derecho que siste al Rey nro. Sr. para vindicar aquellos Reynos de mano de la Sra. Archiduquesa Gran Duquesa de Toscana, como expresamente excluida de su sucesión.* Febrero 1741. A.G.S. Estado. Leg.: 7561.
56. Derechos del rey de España Felipe V a los reinos de Bohemia y Hungría. Sin fecha. A.H.N. Estado. Leg.: 3559.
57. *Tratado de Paz ajustado entre esta Corona, y el Emperador de Alemania.* Madrid. 1725. pp. 18-19. Se ha utilizado la copia impresa que está depositada en la B.N., aunque existe una copia manuscrita en los fondos del A.H.N. Estado. Leg.: 2485. Puede ser de utilidad la consulta del trabajo de CANTILLO, A. *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la Casa de Borbón desde el año 1700 hasta el día*, Madrid, 1843.
58. PIRENNE, J. (dir.) *Historia Universal. Las grandes corrientes de la Historia*, Barcelona, vol. V, 1972; p. 1.512.
59. AUER, L. "Carlos VI: Tema y materia de las ciencias históricas". *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, 1994; p. 191.
60. *Rescripto o Manifiesto en latín y español, que formó el Sr. Carvajal para presentarlo a la Dieta del Imperio...* A.G.S. Estado. Leg.: 7563.
61. La infanta Ana Mauricia, hija de Felipe III, casó con Luis XIII en 1615 y la hija de Felipe IV, María Teresa, hizo lo propio con Luis XIV de Francia en 1660.
62. *Exposición de los derechos del Rey Nuestro Señor...* op. cit. p. 41.
63. Para obtener más información sobre la figura política de este personaje al frente del Imperio se pueden consultar las obras de BLANNING, T. C. *Joseph II and enlighte-*

ned despotism. London. 1973 y DAVIS, J. J. *Joseph II, an imperial reformator for the Austrian Netherlands*. London. 1974.

⁶⁴. Minuta en castellano con las justificaciones de Felipe V a la sucesión imperial. A.G.S. Estado. Leg.: 7561.

⁶⁵. ZABALA Y LERA, P. *El marqués de Argensón y el pacto de Familia de 1743*, Madrid, 1928. 8588, fol. 364v.

⁴⁸. Bonet Correa, A., *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961, pp. 9 – 46.

ASALTOS Y CIERRES DE LEGACIONES EXTRANJERAS:
UN GRAVE ASUNTO DIPLOMÁTICO EN EL MADRID
DE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

ANTONIO MANUEL MORAL RONCAL

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

1. El asilo diplomático en el Madrid de 1936

AL ESTALLAR LA guerra civil, en la capital se encontraba un buen número de legaciones y representaciones diplomáticas a cargo de funcionarios de segunda categoría e, incluso, con rango honorífico, pues la mayor parte de los embajadores se hallaban en San Sebastián, en los inicios de la temporada veraniega. Al producirse el estallido de violentas luchas callejeras y el comienzo de una represión descontrolada, por parte de sindicatos y partidos de izquierda, contra simpatizantes o supuestos simpatizantes del bando sublevado, esos funcionarios comenzaron a abrir sus locales a los perseguidos. De esta manera, comenzó uno de los hechos humanitarios más importantes de la guerra civil en la capital que fue protagonizado por la mayor parte de los consulados y embajadas acreditadas ante el gobierno de la República.

El valor histórico de este acontecimiento vino determinado por la amplitud con la que el asilo diplomático fue practicado en Madrid, sin precedentes hasta ese momento. Pronto, el elevado número de refugiados hizo preciso habilitar, además de las embajadas o consulados, otros locales, vinculados o no anteriormente a su representación, para albergarlos. Así, la embajada francesa tuvo que abrir los edificios de su Liceo madrileño a este fin, actitud que movió al resto de legaciones a alquilar pisos o anexos. La existencia, y la misma aceptación por parte

del gobierno republicano, de esos *anexos* fue realizada como un hecho sin precedentes en la historia diplomática, que no había sido previsto en los acuerdos internacionales que entonces se hallaban vigentes¹.

Tan sólo las embajadas de la Unión Soviética y Dinamarca se opusieron terminantemente a ejercer el asilo, protestando la primera por el ejercicio que estaban realizando en la misma capital republicana el resto de las representaciones acreditadas. Los gobiernos de Estados Unidos y Gran Bretaña también se negaron, oficialmente, a secundar esta política, aunque no faltaron asilados clandestinos en sus legaciones y maniobras a favor de los perseguidos por parte de algunos miembros de su personal diplomático. A la cabeza de la política de asilo se pusieron los representantes de Chile, Noruega y Argentina, que intentaron coordinar una política común de protección, primero, y de evacuación, más tarde, de los miles de españoles –muchos de ellos madrileños– que se hallaban amparados bajo treinta y dos banderas extranjeras².

En los años siguientes, la mayoría de ellas logró evacuar a la casi totalidad de sus refugiados, especialmente a las mujeres, ancianos, niños y adolescentes, aunque hubo hombres en edad militar que sufrieron su internamiento hasta el final de la conflicto bélico. No obstante, hubo representaciones diplomáticas o consulares donde su política de asilo terminó súbitamente, antes del final de la guerra y, desde luego, en contra de los deseos de los asilados. Esta inesperada finalización del refugio, que en algunos de los casos llegó a alcanzar una notable difusión dentro y fuera de Madrid y de España, se produjo en muy distintas circunstancias –jurídicas, políticas o sociológicas– para cada una de las representaciones. No obstante, sus repercusiones diplomáticas fueron graves y sus consecuencias, para la vida de algunos habitantes de aquel Madrid en guerra, definitivas.

2. Alemania

La embajada alemana acogió asilados desde los inicios de la guerra, tanto alemanes como españoles, pero el reconocimiento del gobierno franquista que Berlín realizó el 18 de noviembre puso a su sede diplomática en una difícilísima situación. En primer lugar, finalizó la posibilidad de asilar a más personas pues ninguna de las representaciones germanas en territorio republicano podía ya aspirar a continuar con el goce del privilegio de inviolabilidad. Además, las autoridades republicanas se negaron a permitir que sus asilados quedaran protegidos bajo el ampa-

ro del pabellón de un tercer país, como habían permitido a las legaciones de Guatemala y El Salvador, cuyos gobiernos habían reconocido al de Franco diez días antes.

Así, durante la mañana siguiente, la policía comunicó al decano del cuerpo diplomático en Madrid que las autoridades concedían veinticuatro horas para desalojar los locales de la embajada, donde se encontraban sesenta y cinco asilados, de los que cuarenta y cinco eran españoles. El embajador chileno, Aurelio Núñez Morgado, intentó salvarles solicitando el envío de fuerzas militares al general Miaja para proteger su evacuación, al tiempo que se comunicaba con otros diplomáticos para que fueran buscando un lugar en sus embajadas para los refugiados, pues Chile se disponía a amparar solamente a seis. En este último grupo se hallaban Vicente Gallego, primer director del periódico *Ya*, su esposa embarazada, Dolores Gibert, y su suegro, el abogado Antonio Gibert Salinas, que habían logrado asilarse gracias la intercesión de un amigo, médico de la embajada alemana³.

Así, se fijó la hora de las ocho de la mañana del día siguiente para proceder a su distribución por otros locales, pero las fuerzas militares prometidas por Miaja no se presentaron, concurriendo, en cambio, numerosos grupos de milicianos armados dispuestos a impedir la salida de los españoles. Lógicamente, la situación alcanzó graves cotas de tensión, produciéndose diversos forcejeos entre los milicianos y los diplomáticos que llevaron en sus coches a los asilados, quienes –en alguna ocasión– tuvieron que ser defendidos a punta de pistola, actitud que hizo propia el secretario mexicano. Algunos milicianos dispararon sobre el coche del encargado de negocios noruego, produciéndose la lógica confusión posterior. Tras rescatar a veintidós refugiados, los diplomáticos desistieron en su empeño.

Según testimonio de Santiago Carrillo, consejero de Orden Público, y por datos recogidos en los fondos de la Causa General y de la Audiencia Territorial de Madrid, ante las dificultades para evacuar se decidió prorrogar el plazo hasta el día 23 en que comenzó a ser desalojada la embajada alemana en coches que se dirigían a otras legaciones diplomáticas. Carrillo llegó a la sede germana cuando ya habían salido varios coches y los milicianos no se habían atrevido a intervenir. Entonces, como ya no se hallaban bajo la protección directa de la extraterritorialidad, ordenó que se disparase sobre las ruedas de los vehículos y se detuviese a los refugiados que todavía estaban saliendo de la embajada⁴. Aunque Carrillo reconoció que cuando dio esta orden ya se habían escapado algunos asilados de sus manos, la prensa recogió una lista de cuaren-

ta y cinco refugiados detenidos, más dos súbditos alemanes⁵. Además, varios periódicos afirmaron que se habían hallado armas y explosivos en la embajada, lo que parece algo difícil de confirmar.

No obstante, los medios de comunicación madrileños transmitieron la idea de que la sede alemana constituía el nido principal de la quinta columna, lo cual resultaba una clara exageración que no respondía a la realidad. Más adelante, el fiscal de la causa que se abrió posteriormente, Gastón Aliaga, acusó a los detenidos de “fascistas”, basándose en que se habían refugiado en la embajada de “un estado típicamente fascista”.

Si las autoridades militares hubieran actuado personalmente proporcionando la protección solicitada nada hubiera ocurrido. Sin embargo, el hecho tuvo un apreciable eco internacional, pues era una prueba más de la falta de autoridad real del gobierno republicano en las calles de Madrid, lo que contribuyó aún más a empañar su imagen. Además, la noticia fue difundida rápidamente entre el resto de legaciones, aumentando la sensación de inseguridad de las mismas. Santiago Carrillo, inteligentemente, no quiso asaltar directamente la embajada, simplemente esperó a que sus asilados y responsables estuvieran en la calle. Sin embargo, debemos situar el caso de la embajada alemana al lado de los siguientes por el uso de la violencia que se ejerció ante unos representantes diplomáticos y sus asilados.

Producida la ruptura de relaciones entre Alemania e Italia con el gobierno de Madrid, los representantes argentinos se responsabilizaron de los residentes que, con esa nacionalidad, quedaban aún en España, con el beneplácito de los ministerios de Berlín y Roma. La gestión fue llevada adelante por el consulado general de Barcelona, a cargo del diplomático Blanco Villalta, que se ocupó del despacho de la documentación de los refugiados y de su traslado a buques mercantes europeos. Hacia fines de 1936, el consulado argentino había logrado el permiso de salida para ciento veintisiete alemanes y cincuenta italianos.

3. Finlandia

La representación finlandesa en Madrid había sido una de las que más generosamente había ejercido el derecho de asilo desde fecha muy temprana. Al frente de la misma se encontraba un empleado español, Francisco Cachero, que se autotituló “secretario honorario del con-

sulado con funciones de encargado de negocios interino de Finlandia en España”. El vacío legal existente favoreció su plan, pues el ministro titular, Winckelman, se había trasladado a Lisboa, durante los primeros días de la guerra, temeroso del aumento de la violencia callejera. Al no quedar en Madrid ninguna persona con estatus diplomático, lo lógico hubiera sido que se procediera a cerrar la representación, pero no fue así. Este español comenzó a admitir asilados y en tan considerable número que pronto buscó otros pisos donde alojarlos⁶. Hacia noviembre de 1936, además de la embajada de la calle Zurbarano 21 disponía de tres anexos: uno en la calle de Quintana y los otros dos en las calles de Fernando el Santo y de Velázquez. El primero tuvo que cerrarse por el avance de las tropas nacionales por el oeste de la ciudad.

Algunas personas lograron entrar sin pagar nada, como Leopoldo Huidobro Pardo, abogado y fiscal de la Audiencia de Madrid, y Alfonso Roca de Togores, marqués de Alquibla.

Sin embargo, su actitud no era tan altruista, habida cuenta de las cantidades de dinero que comenzó a solicitar a numerosos asilados para ampararles, proceder que era no sólo ilegal, desde un punto de vista jurídico, sino deplorable desde el punto de vista moral (alguna familia dijo haber pagado 38.000 pesetas). El comercio era más indigno, como señala Javier Rubio, cuanto era un fraude, puesto que el asilo que ofrecía no era real, como muy pronto la mayoría de los desgraciados refugiados tuvieron ocasión de comprobar. A este respecto, el marqués de Alquibla refiere en sus memorias:

La primera pega que vislumbré, manifestándola a mis amigos más íntimos, fue la de que aquellos contratos que eran la base de nuestra extraterritorialidad era un papel mojado porque, según se decía, ni Cachero tenía poderes del ministro de Finlandia, que se decía estaba en La Coruña, para hacer semejantes contratos de arriendo por cuenta de ese país, ni el Chamizo (el portero) tenía poderes de ninguno de los propietarios de los pisos para erigirse en arrendador. Y siendo inválido el contrato lo era evidentemente la extraterritorialidad en que se apoyaba.

Nadie pudo rebatirme este argumento cargado de lógica, pero unos, los optimistas impenitentes se consolaban pensando en que el contrato era válido porque Cachero y Chamizo tendrían poderes y otros esperaban que mientras el pastel no fuese descubierto podíamos ir viviendo. Sobre todo el que más y el que menos no tenía otra cuerda donde ahorcarse y era tonto destrozarse la existencia pensando en estas cosas⁷.

Algunos refugiados, ante el consuelo del refugio, se negaron a vislumbrar siquiera que su situación dependía de un hilo y comenzaron a divulgar imágenes optimistas de Francisco Cachero, del que se llegó a decir que era un finlandés legítimo, descendiente de los españoles que se habían establecido en los Países Bálticos “cuando se organizaban expediciones romántico-conquistadoras en tiempos de la reina Cristina de Suecia”⁸. Pese al clima de confianza, a consecuencia de los hechos de la embajada alemana, varias patrullas de milicianos y de policías intentaron entrar en la sede principal violentamente, con la excusa de proceder a una inspección, pero la llegada de fuerzas de la policía evitó cualquier tentativa de victoria. No por ello el miedo de los refugiados mermó.

Recuerdo particularmente una alarma en la que, precipitadamente, tuvieron que bajar muchas gentes a nuestro piso. Eran aproximadamente las nueve de la noche y más de cien personas irrumpieron por las puertas del cuarto. Apagamos las luces. En el barullo vino a sentarse en una butaca frente a mi un viejo estrafalario, rechoncho y barbudo, que tenía unas uñas larguísimas y retorcidas hacia afuera. Venía tocado con un inmenso chambergo a lo cow boy. Tenía aspecto de viejo general mejicano. El silencio de la habitación era absoluto.

En las escaleras se oían los pasos de la policía que iban a proceder a un registro de los pisos no abanderados. En el suelo se hallaban tirados infinidad de personas que no encontraban asiento.(...) Cuando pasó el peligro cada mochuelo volvió a su olivo⁹.

La prensa madrileña anunció que la legación de Finlandia había sido registrada por fin, encontrándose armas y un gran número de refugiados, concretamente trescientos cuarenta y cinco hombres y ciento ochenta mujeres: comisarios y agentes de policía, aristócratas, militares en activo y retirados, estudiantes de Falange, burgueses y curas. Allí actuaba –según los diarios– la quinta columna al mando del capitán Panero y de Cecilio Rodríguez, jefe de parques y jardines del ayuntamiento madrileño¹⁰.

Lo cierto es que, junto a la legación, también fue asaltada el anexo de la calle Velázquez por guardias de asalto, milicianos y algunos miembros de las brigadas internacionales, los días 3 y 4 de diciembre. El número de detenidos no puede precisarse realmente, por la falta de datos reales sobre los asilados legales, oscilando entre 400 y 600 personas. La mayor parte de ellos fueron conducidos a la entonces triste-

mente célebre prisión de San Antón, de donde una tercera parte de los antiguos refugiados fue puesta en libertad a los pocos días, como Abraham Vázquez Sáenz de Hermúa, quien al salir libre se uniría a una de las organizaciones más importantes de la quinta columna madrileña: la de Antonio Bouthelier Espasa. También otro, Antonio García Vinuesa, se integraría más avanzada la guerra en la red clandestina *Galán y Breu*. Pero el resto de asilados pasó largas semanas, o meses, en prisión, falleciendo muchos de ellos. Cuatrocientos ochenta y dos refugiados de la calle Zurbano lograron ser amparados por la embajada turca que les ofreció cobijo, lo cual elevó el número de sus protegidos a ochocientos ocho.

El asalto no había sido espontáneo sino planeado minuciosamente. En la Junta de Defensa de Madrid ya se habían oído quejas sobre el asilo político de la supuesta legación finlandesa. El 14 de noviembre, José Carreño España, consejero de Comunicaciones, en sesión de la Junta denunció al “embajador de Finlandia” que tenía albergados en casa próximas 2.500 asilados armados –según sus declaraciones– con pistolas e, incluso, con ametralladoras. Cinco días después, en otra sesión, se acordó establecer una vigilancia sobre la embajada y detener al que se suponía autor de varios hechos que se habían denunciado en la Junta. Sin embargo, en las actas de la misma no consta que se dijese quién era ese autor ni cuáles habían sido los hechos.

Como motivo final para el asalto se alegó que se realizaban disparos desde el interior de los pisos a la calle. Incluso se llegó a afirmar, mediante una nota de la Dirección General de Seguridad publicada en la prensa, que se habían arrojado bombas al exterior de cuyas resultas había sido herido un niño. Estas acusaciones no eran verdad, entre otras cosas porque quienes estaban refugiados, de forma sólo relativamente segura, no era lógico que llevaran a cabo tales provocaciones. Algunos historiadores piensan que en el interior del edificio quizá se almacenaran algunos artefactos fabricados con botes de leche condensada de hojalata e incluso armas, con el fin de repeler, si llegaba el caso, un asalto. Lo curioso es que, cuando éste se produjo, no se utilizaron y ni Leopoldo Huidobro ni el marqués de Alquibla nada refieren al respecto en sus memorias. Éste último, precisamente, afirma que nadie, a última hora, previniendo el asalto, pensó en resistirse, para evitar una matanza.

A las siete, los vigías anunciaron gran revuelo frente al edificio. Se oyeron golpes rudos en la puerta del exterior, que era toda ella metálica. Luego

hubo voces destempladas en el portal. Golpes como de objetos pesados que se arrojan contra el mármol. De pronto, cesaron los gritos y hubo un momento de silencio agobiante. Luego voces y ruidos de pasos en la escalera. En este crítico momento vi pasar corriendo a Rafael Sánchez Mazas. Al principio no caí, pero luego supe que él y diez y ocho más se habían refugiado en “casa del inglés”, que fue el único piso que no se registró. Debido a esto salvaron la vida entonces. No volví a ver más a Rafael Sánchez Mazas.

Se dieron unos golpes terribles a nuestra puerta. Quedamos todos paralizados de terror. Nadie osaba abrir la puerta. Por fin Custodio, como jefe de piso (...) se adelantó a abrir. El cuadro que nos ofreció a la vista nos hizo comprender inmediatamente cuál era nuestra situación.

Entraron primeramente dos tipos de paisano bien vestidos, alto y moreno el uno, muy achaparrado el otro. Con una pistola cada uno, nos apuntaron gritándonos “¡Brazos en alto!”. Se veía que estaban muy nerviosos y excitados. Acto seguido entraron tres milicianos de aspecto facineroso que nos pusieron los fusiles al pecho. Dos o tres llevaban unos inmensos pistoletes (...) Yo recordaba aquellos tipos de estampas de la revolución rusa. Luego pudimos comprobar que, entonces, también se trataba de rusos¹¹.

El *embajador finlandés*, lejos de negar los hechos, emitió una nota en la que manifestaba su sorpresa ante las informaciones de que en el edificio dependiente de su representación se diera cobijo a desafectos al régimen y se guardaran armas. Nunca negó una sola de las imputaciones de la Dirección General de Seguridad. Ante esto, el ministro de Estado hizo pública una nota en la que solicitaba la retirada del *embajador finés*, reafirmando la presencia de lo que calificaba de quinta columna y de armas en el local asaltado. Los sucesos de Finlandia y Alemania declararon los deseos de las nuevas autoridades locales madrileñas, surgidas ante el estado de guerra, sobre su disposición a actuar ante la más mínima oportunidad. La Cruz Roja, pese a todo, protestó enérgicamente por el asalto de los locales finlandeses¹² y el Consejo de la Sociedad de Naciones recordó al gobierno republicano el deber de respetar la integridad territorial y la independencia política, señalando la necesidad de evitar roces con las delegaciones y embajadas, facilitando su evacuación lo antes posible¹³.

Ahora bien, ¿por qué tardaron tanto las autoridades republicanas en asaltar unos pisos tan endeblemente protegidos legalmente? ¿a qué esperaron para actuar? Todo parece apuntar a que estaban deseando atrapar a un buen número de personas, circunstancia a lo que se unie-

ron, en la espera, otros intereses. Llegó un momento en que fue muy difícil conseguir alimento para tantas personas, pues los víveres de la tienda del bajo de Velázquez 55 se agotaron. Entonces, curiosamente, el portero Julián Chamizo Morera entró en tratos con la CNT para que surtiese a la embajada.

Así, según testimonios personales, se instaló en los bajos del edificio una especie de economato cenetista, aprovechando locales vacíos, pasillos y patios. El precio de los artículos era el doble de los que regían en Madrid, ya bastante altos por la escasez, y el peso la mitad¹⁴. Además había una serie de guardias republicanos a los que, teóricamente, había que pagar para proteger el edificio. A las pocas semanas, Cachero se presentó en los pisos solicitando a todos los asilados más dinero para garantizar su estancia, anunciando que debían comprometerse a otra derrama más. Al día siguiente, cuando se entregó al portero la recaudación obtenida, entre grandes protestas y amargas miradas, éste, “con expresión cabalística y sonrisa de pardillo intencionado”, les dio a entender que cuando el señor Cachero conociera la cifra de la recaudación, no iba a sentirse muy contento y que, en su propio interés, les aconsejó que se esforzaran más la próxima vez. Ciertas personas, entre ellas el marqués de Alquibla, comenzaron a sospechar:

Así lo manifesté a quienes solicitaron mi opinión. Se trata –les dije– de que las organizaciones sindicales no están perdonando la vida. Saben perfectamente los que estamos aquí, quiénes somos. Ellos nos están alimentando y realizando un formidable negocio con nosotros. Saben que Finlandia, en Madrid, no tiene más que un finlandés que ha albergado a cuatro mil españoles en unos refugios que son un camelo, entre otras cosas porque la extraterritorialidad está concedida sobre contratos sin validez ya que ni el arrendador ni el arrendatario tienen poder bastante para celebrar esos contratos. Mientras dure el negocio tendremos vida. Cuando la vaca ya no de más leche vendrá el asalto.

¿Y Cachero? Cachero es hoy un esclavo de los sindicales. Lo han conocido. Saben éstos que pueden asaltar a mansalva los refugios. A Cachero le han pedido una cantidad que tiene que dar para que no nos apiolen. Esto es todo. Quizás haya creído antes poder realizar un negocio. Quizás, aún ahora, tenga el cinismo de creerlo poder realizar, pero, en todo caso, la mayor parte de estas grandes cantidades estoy seguro de que no son para él.

Todo ello era fatal y para nosotros no había otro remedio sino aguantar la marea lo que fuera preciso¹⁵.

En apoyo de esta tesis se unió, en los últimos días anteriores al asalto, la sensación de abandono que cundió entre los asilados: ni Cachero ni un abogado suyo, que solía aparecer de vez en cuando, volvieron a visitarles. La mayor parte de la gente no tenía ya dinero y la degradación de los edificios aumentó. No había absolutamente nada para los enfermos ni para los niños, ni leche, ni pan, ni frutas, ni carne, ni pescado. Las escaleras estaban habilitadas como lugar de refugio y cada descansillo era una habitación, al tiempo que los sótanos estaban atestados. En los peldaños dormían sobre todo niños, que podían extenderse en ellos. Las tuberías y desagües comenzaron a averiarse, al no haber agua suficiente para evacuar los excrementos de tanta gente, situación para la cual no estaban preparadas las instalaciones. La targea general de Velázquez 55 llegó a atascarse completamente, por lo que los canalillos reventaron y pronto los bajos no fueron sino una inmensa cloaca de un palmo de profundidad. Algunos asilados pensaron en buscar la avería abriendo todas las atargeas pero aquello agravó el problema porque se detectó el mayor atasco en la salida de la calle, por lo que resultó inútil remover cascotes dentro de la casa, llena de hedor porque no se podían abrir las ventanas que daban a la calle. Los enfermos aumentaron y no se les pudo ofrecer medicamentos porque nadie podía traerlos de fuera y el frío se apoderó del edificio, al no poder comprar carbón, teniendo que cocinar con las astillas de los muebles y las cajas de comida. Todo ello aceleró el asalto de los pisos bajo bandera de Finlandia, tras el cual no se supo nada más del tal Cachero, y el portero fue sospechosamente liberado al poco tiempo sin cargos.

4. Perú

La noche del 5 al 6 de mayo de 1937 fuerzas de orden público de Madrid entraron en los locales del consulado del Perú, situado en el número 38 de la calle Príncipe de Vergara, y escalonadamente se fueron llevando, a lo largo de varios días, a todos los que allí se encontraban refugiados: más de 300 españoles –cerca de la mitad mujeres y niños– y 60 peruanos¹⁶. El asalto lo encabezó el director general de Seguridad, Wenceslao Carrillo, y el motivo que se alegó fue que en esta sede diplomática existía un aparato receptor-emisor desde el que los asilados se comunicaban con el bando nacional. Sin embargo, esta acusación resultó ser falsa, pues el aparato era sólo receptor y con él no se

podía emitir. La verdadera razón del asalto era la simpatía mostrada por el gobierno peruano hacia el bando franquista¹⁷.

Buena parte de los prisioneros varones, en edad militar, fueron enrolados de oficio en los batallones disciplinarios, mientras otros fueron puestos en libertad muy pronto, pero dieciocho de ellos, jóvenes y conocidos por su filiación derechista, fueron trasladados a la Prevención de la Dirección General de Seguridad en la Ronda de Atocha. Allí sufrieron torturas y malos tratos hasta el punto de que algunos policías abrieron un expediente contra los miembros de la brigada de Fernando Valentí que actuaba en ese centro. De la prisión de Atocha pasaron a la de San Antón, luego a la cárcel Celular de Valencia y en dicha ciudad fueron juzgados y condenados por traición y espionaje a muerte, aunque, gracias a la mediación de varios países y de la Cruz Roja internacional, se suspendió la sentencia. Juan de Osma, representante peruano, se retiró de Madrid. Al final, el gobierno peruano rompió sus relaciones diplomáticas con Barcelona el 17 de marzo de 1938 y el 15 de julio siguiente las autoridades de Madrid asaltaron los locales de su legación en la capital, a cargo, en esa fecha, de la embajada de Chile. Sin embargo, estos detenidos lograron, bajo el amparo de los gobiernos de Francia y Gran Bretaña, ser evacuados a Marsella en septiembre del mismo año¹⁸.

El hecho de concentrar a los refugiados bajo pabellón peruano en unos locales con estatus consular fue, para Javier Rubio, uno de los factores desencadenantes básicos de este incidente¹⁹. El gobierno republicano sabía muy bien la diferencia de inmunidad existente entre ambas clases de locales y al ser consciente de que no había violado ningún principio de derecho internacional podía contestar con soltura y facilidad a las protestas del gobierno de Lima. Salvo en México, la costumbre era no admitir refugiados en los consulados, pero lo cierto es que se había admitido, desde hacía varios meses, la existencia de asilados. Nadie había avisado o prevenido a la legación peruana, dándole la posibilidad de buscar alguna solución legal al problema.

5. Austria

La representación de Austria ejerció con bastante generosidad la política de asilo, utilizando los locales del Hogar Austríaco de la calle Aguirre, ya que el ministro Lothar Egger no tenía residencia oficial. El encargado de negocios, doctor Brünner, comenzó inmediatamente las

gestiones para proceder a su evacuación, dado el estado de doble poder –callejero e institucional– que observaba en la capital, logrando que una parte pequeña de los mismos saliera de Madrid. Se protegieron bajo su bandera entre 71 (finales de 1936) y 137 refugiados (principios de 1937).

Pero, al igual que la embajada alemana, el previsible reconocimiento del gobierno de Burgos por el de Viena puso a los diplomáticos entre la espada y la pared al finalizar el año 1937. Se intentó traspasar los refugiados a una tercera potencia pero el ministerio de Estado se opuso terminantemente a tal propuesta. El ministro Giral llegó a enviar un telegrama a los jefes de misión extranjeros advirtiendo que como ya habían sido presentadas hacía ya tiempo las listas de refugiados en cada representación y como se habían entablado las oportunas negociaciones con ellas, no reconocería la condición derivada de estos tratos, es decir, la condición de asilados a los que dejaran la representación que inicialmente les había acogido para colocarse bajo el amparo de otra distinta²⁰.

A mediados de enero de 1938 se produjo el temido reconocimiento diplomático, por lo que la fuerza pública acordonó la legación austríaca, descubriendo que apenas quedaban refugiados. Discreta y silenciosamente, los asilados la habían abandonado, quedando tan sólo catorce personas cuya detención no dio lugar a graves incidentes o protestas oficiales. La atención del ministerio de Estado y de los medios diplomáticos iba en todo caso a concentrarse, por esas fechas, en el asalto a la embajada de Turquía.

Sin embargo, la policía logró detener a varios refugiados en el local –un garaje– que había alquilado la embajada austríaca en la calle de Santa Engracia, 19, que también había servido como almacén de alimentos. Allí sacrificaban las terneras o vacas que la legación lograba comprar en los pueblos cercanos a Madrid, todo lo cual era conocido por los mandos de la columna *Espartaco*, que habían instalado su cuartel en un convento de la misma calle. Los detenidos fueron destinados al batallón de trabajadores que reparaba la línea ferroviaria hacia Valencia²¹.

6. Hungría

La legación magiar –situada en el paseo de la Castellana, 49– recibió a un corto número de asilados, unos dieciocho, a pesar de lo cual el encargado de negocios, Bela Ferencz, tuvo muy escaso éxito en

conseguir su evacuación. El ministerio de Estado se negó a facilitar su traslado ante el temor de que una vez resuelto este problema, el gobierno de Budapest -a cuya cabeza se hallaba el regente almirante Horthy- reconociera al de la España nacional. No obstante, intentaron ampliar su política de asilo en los días siguientes sin grandes resultados. En un piso que habilitaron en la calle de Francisco Giner 48 -hoy paseo del general Martínez Campos- protegieron a cuarenta y ocho personas.

A finales de 1937 se intentó su traspaso, imitando a la embajada austríaca, pero los resultados fueron idénticos. Cuando se produjo el reconocimiento húngaro del gobierno de Burgos, la mayor parte de los asilados -imitando a los de la embajada de Austria- habían huido de la legación magiar, para refugiarse en otros domicilios más seguros de la capital en guerra.

7. Turquía

Al comenzar la guerra, la legación turca se hallaba en una situación relativamente ventajosa respecto al resto para el ejercicio del asilo diplomático. Por una parte, el titular de la misión, el ministro Tevfik Kâmil Koperler, se hallaba en la capital el 18 de julio y continuó en su puesto durante toda la contienda. Pero, además, y con muy singular peso, el mantenimiento de unas buenas relaciones con el gobierno turco resultaba vital para el gobierno republicano, pues Turquía era el país que controlaba el paso de los estrechos del Bósforo y los Dardanelos que resultaban de notoria importancia en la línea de abastecimiento marítimo de material de guerra desde la URSS. Si el tratado de Montreux, que se firmó precisamente cuando se iniciaba el conflicto español (20 de julio de 1936), permitía el paso de barcos de cualquier nacionalidad por estrechos en unas condiciones muy liberales, no cabe duda que era de la mayor importancia para el gobierno español el contar con la buena voluntad de Turquía, sobre todo desde la puesta en marcha por parte de Ankara del acuerdo de no exportación de armas a España²².

Por ello, durante los primeros meses, la legación turca recibió un trato bastante flexible por parte de las autoridades republicanas. A primeros de diciembre, cuando se produjo el asalto a la embajada de Finlandia, el ministerio de Estado accedió a que sus refugiados pasaran a ser protegidos por el pabellón turco, que se hallaba en el mismo inmueble. De este modo el número de asilados pasó a ser más del doble del que había tenido hasta la fecha, convirtiéndose en una de las colonias

más importantes de Madrid. Cuando en abril de 1937 se ultimaron las negociaciones para la evacuación, el gobierno republicano mostró cierta flexibilidad al autorizar la salida de más de setecientas personas, lo que constituía destacadamente la expedición más numerosa después de la mexicana y a muy poca distancia de ella²³.

Sin embargo se exigió que todos los varones de 18 a 60 años fuera internados a su llegada a Turquía hasta el final de la contienda. Por otra parte, se aplicó el nuevo criterio de no permitir la evacuación de los militares profesionales, por lo que cincuenta y ocho oficiales, casi todos procedentes de la legación finlandesa, quedaron en la turca de la calle Zurbano 21, casa de la condesa de Santa María de Silla. También se abrió un piso protegido por su bandera en la esquina de la calle del Cardenal Cisneros con la Glorieta de Bilbao.

A principios de mayo de 1937 arribó al puerto de Valencia el vapor turco *Karadeniz* (Mar Negro) que el gobierno de Ankara había enviado para la evacuación de los setecientos doce españoles, aunque estaba habilitado para doscientas cincuenta personas²⁴. El día 19 debía zarpar de Valencia con rumbo al puerto italiano de Siracusa donde desembarcarían las mujeres, los niños y los ancianos, para rendir viaje, unos días después, en Estambul con los expedicionarios de edad militar –poco más de un centenar– que debían ser internados en territorio turco hasta el fin de la guerra. Los acontecimientos, sin embargo, no se ajustaron a este plan. El 22 de mayo, cuando el *Karadeniz* hizo una escala en la isla de Malta para aprovisionarse de carbón, diez expedicionarios trataron de huir, por lo que fueron devueltos por las autoridades británicas. Pero el incidente más decisivo del viaje se produjo al día siguiente, en el puerto de Siracusa, donde aún sin haber terminado las maniobras de atraque, docenas de asilados se tiraron al mar para alcanzar a nado la orilla. El capitán del barco llamó en su auxilio a los carabinieri, pero éstos, alegando no tener fuerzas suficientes para detener a quienes querían desembarcar, se retiraron. Los setecientos doce pasajeros españoles desembarcaron en Siracusa y, a primeros de junio, casi todos ellos se dirigieron a Cádiz a bordo del buque hospital italiano *Gradisca*.

Las protestas del gobierno republicano llovieron sobre la legación turca y sobre el ministerio de Negocios Extranjeros de Ankara. El gobierno turco tenía, no obstante, una defensa bastante sólida, pues si es cierto que íntimamente se sentía aliviado de que el incidente de Siracusa le había ahorrado los considerables gastos de internamiento, también lo es que las autoridades turcas no eran responsables de la actitud

que tomaron las fuerzas públicas italianas del puerto que había sido aceptado expresamente por el gobierno de Valencia como punto de desembarque de parte de los expedicionarios²⁵. Por otro lado, quedaba fuera de duda que la tripulación turca había sido incapaz de detener por la fuerza a los que habían querido desembarcar y que el capitán había hecho cuanto estuvo a su alcance, reteniendo incluso a bordo la documentación de los hombres en edad militar.

Sin embargo, los argumentos esgrimidos –pese a su fuerza y lógica– no calmaron la irritación del gobierno republicano que observaba como el número de antiguos asilados que pasaban sin dilación a la España nacional no disminuía sino aumentaba. El incidente de esta evasión fue, en buena medida, el telón de fondo psicológico del asalto que tuvo lugar ocho meses después. Pero no su última causa, como veremos más adelante.

Poco después del mediodía del 28 de enero de 1938 fuerzas de la policía y del SIM irrumpieron violentamente en el número 21 de la calle Zurbano, llevándose detenidos a cerca de dos centenares de españoles que se hallaban refugiados en ella, con lo que se produjo una clara violación de la inmunidad diplomática que amparaba a tantos españoles en Madrid. La delegación del ministerio de Estado no previno al jefe de la misión diplomática, ni las autoridades de orden público avisaron de su actuación, como era inexcusable. Cuando el ministro Koperler se presentó en Zurbano avisado telefónicamente por los propios asilados, las fuerzas de la policía estaban ya registrando el interior y deteniendo a los refugiados. El diplomático turco trató de oponerse a estos actos inútilmente, siendo objeto de maltrato por parte de la policía. Mustafá Topaloglu, portero del edificio, narró así los hechos:

Otra vez que tuvimos refugiados, en 1938, asaltaron la embajada; unos escaparon y a otros los cogieron. El embajador, que estaba allí, había olvidado su tarjeta de identidad, yo me enfadé con los guardias de asalto porque querían llevarse también al embajador, y me rompieron dos venas de la cabeza. Entre los refugiados había un médico, Cantón, que me curó. Tuvimos muchas dificultades²⁶.

En muy poco tiempo los locales de la legación quedaron completamente vacíos, llevándose detenidos a todos los asilados. Los militares ingresaron en los calabozos del SIM, en el ministerio de Marina, comenzando un largo cautiverio que a algunos habría de costarles la vida. El gobierno republicano envió a la legación española en Turquía

un informe sobre los hechos, del cual extraemos los siguientes párrafos:

El 28 de enero al oírse ruidos de disparos en la calle Zurbano, provenientes de los últimos pisos de un inmueble sito en la misma calle, los agentes de seguridad y una brigada especial se dirigieron al lugar de los hechos donde en algunos pisos se encontraba la bandera turca; en el edificio se hallaban 173 personas, diciendo una de ellas ser el ministro de Turquía, pero sin documentación, como entre los asistentes lo identificaron como tal se le permitió ir a su casa para buscar su documentación, escoltado por algunos agentes con los que se mostró altamente reconocido ofreciéndoles cigarrillos turcos.

También se encontraba en el edificio la señora del Canciller que al sentirse indispuesta le fue ofrecida una manzanilla por los agentes de seguridad, tratamiento por el que se mostró muy agradecida presentándose al poco tiempo por nuestras oficinas, con su marido, para dar las gracias. Como fue constatado, desde el primer momento, se encontraron muchas armas y municiones, por lo que los allí presentes fueron arrestados. En su mayor parte habían cambiado de nombre y profesión, según declararon más tarde, por imposición del ministro turco para poder ser evacuados. En la inspección del inmueble se encontraron innumerables objetos de valor, monedas de muchos países, documentación de gran importancia que prueban la conexión directa de los refugiados con el campo faccioso, 40 revólveres, 5 fusiles de dos cañones con cargas de gran calibre, 7 carabinas, 2 mosquetones, 4 fusiles mauser, cientos de proyectiles para pistola y 100 cajas de municiones para fusil²⁷.

La versión del embajador fue ligeramente diferente. Los guardias de asalto no tenían ninguna orden escrita para violar la inmunidad del edificio, ni permitieron al ministro regresar a su domicilio en busca de su documentación, sino que, violentamente, cuatro personas le intentaron meter en su coche y después le escoltaron a su casa pistola en mano. Por todo ello, protestó enérgicamente ante las autoridades republicanas, al tiempo que enviaba su versión sobre esos graves hechos a Ankara²⁸.

Al día siguiente, el ministro de Estado, Giral, escribió al embajador turco señalando que el ministerio republicano se había sorprendido de la existencia de 58 militares, acompañados de sus familias, en los locales, pues creía que todos habían sido evacuados meses antes. En su opinión, la policía no había cometido ninguna violación de domicilio, ya que las autoridades tenían derecho a penetrar en los edificios

desde los que había sido atacados, teóricamente. La requisita realizada había demostrado la existencia de un número considerable de armas y documentos delictivos de los que el ministro debía saber su existencia. Pidió excusas por la actitud de los agentes contra su persona, a los que el ministro de Gobernación se encargaría de sancionar aclarándose los hechos. Pero, respecto al punto de devolución de las personas detenidas, indicó que no era posible por pesar sobre ellas acusaciones de graves delitos.

Ante la enérgica respuesta de Giral, el embajador turco optó por suavizar el tono de sus protestas. El telegrama que envió, dos días después, el 30 de enero, al ministro de Estado comunicaba su cambio de residencia, no habiéndose enterado de qué militares habían sido o no evacuados, desistiendo de reclamar por los actos de violencia sufridos en su persona. Parece ser que, al margen de la réplica oficial, hubo otro género de acusaciones que de ningún modo deseaba airear el diplomático turco y que influyeron decisivamente en su rápido cambio de postura. En este sentido resulta revelador que, precisamente con ocasión del asalto a esta legación, el encargado de negocios chileno informase a su gobierno que el ministro turco y uno de sus secretarios tenían una fama deplorable, al aprovecharse económicamente de la suerte de los asilados.

Esta especial vulnerabilidad personal del jefe de misión turco fue, probablemente, un factor de importancia primordial a la hora de decidir el asalto a esta representación. Como testimonio personal, la duquesa viuda de Sueca decidió dejar en custodia las espléndidas joyas de la familia de su marido —que habían pertenecido a la condesa de Chinchón, hija del infante don Luis de Borbón— a un miembro de la legación, ante su advertencia de que sería registrada antes de embarcarse en Valencia. Nunca más las volvió a ver²⁹.

Sin embargo, el gobierno turco no desistió de su protesta tan fácilmente como su representante en Madrid. El 2 de febrero, en Ankara, el secretario general del ministerio de Negocios Extranjeros, Numan Bey Menemendjioglou, llamó urgentemente por teléfono al encargado de negocios republicano, José Begoña, protestado con gran energía por el asalto de la legación turca en Madrid. El hecho le resultaba incalificable por lo que esperaba una sanción inmediata pues el gobierno turco se hallaba decidido a romper las relaciones diplomáticas con el gobierno republicano. Sus palabras impresionaron tanto a Begoña que incluso consideró la ruptura como inevitable y al telegrafiar a Barcelona la protesta del ministerio turco, aconsejó que se dieran satisfacciones e incluso empezó a preparar sus equipajes³⁰.

El gobierno Negrín contestó ordenado a su representante que elevara al ministro turco una pro-memoria en la que lejos de mostrar sus excusas y dar satisfacciones, acusaba severamente al embajador turco de faltar a todos sus deberes de neutralidad en el conflicto español. Al entregar el documento a Numan Bey, éste comunicó a Begoña que, como primera medida, se había dado orden al ministro turco en Madrid para salir de la capital, negándose a creer que este diplomático hubiera reconocido las acusaciones oficiales, dándose por satisfecho. Desde ese día, Numan Bey se negó a recibir nuevamente al encargado de negocios republicano y a escuchar sus explicaciones, reduciéndose los contactos a un subjefe de la sección política como encargado de los asuntos españoles.

Ante la reacción turca, Begoña recurrió al encargado de negocios soviético, rogándole que interviniera para evitar la ruptura de relaciones. Las gestiones del representante ruso se estrellaron contra la decidida actitud de Numan Bey quien, durante la ausencia del ministro Rüstü Aras, se hallaba al frente de su departamento. La situación volvió a radicalizarse al tener conocimiento de un artículo de *Pravda* que deformaba, con grandes exageraciones, las acusaciones del gobierno de Barcelona contra el ministro turco. Tanto directamente como por conducto del encargado soviético, Begoña procuró insistir en explicaciones y excusas pero la respuesta que obtuvo era que no se aceptaban ni una ni otras³¹.

Ante la posibilidad de que Rumanía, Yugoslavia y Grecia rompieran relaciones igualmente con la república española, a instigación del ministro nacional en Ankara, Pedro de Prat y Soutzo, el embajador de Francia –Monsieur Ponsot– intervino para ayudar al representante republicano³². Comenzó así una especie de rivalidad entre las legaciones de la URSS y de Francia por ayudar a Begoña, pese a la irreductible posición de Rüstü Aras. El día 20 de febrero llegaron a la capital turca una delegación republicana, con pruebas fotográficas y documentales contra el ministro turco de Madrid. Comunicaron a Begoña que el gobierno estaba dispuesto a afrontar la ruptura de relaciones diplomáticas, pues no se perdonaba a este país los sucesos de Siracusa. Sin embargo, esta ocasión no se produjo debido, sobre todo, a las presiones francesas sobre el gobierno de Ankara, a la dimisión del primer ministro británico y a los vientos que soplaban en Europa ese año, cuando el acercamiento germano-italiano alcanzaba su auge. Informes de la embajada turca en París sobre la situación centroeuropea ayudaron también en este sentido.

El representante del bando nacional intentó presionar a favor de la ruptura, entrevistándose con varios políticos rumanos. El 28 de febrero, Turquía reconoció al gobierno nacional, lo que motivó la protesta de Begoña. Aras le explicó que su posición era semejante a la de Londres, que también había entrado en relaciones con Franco para asegurar sus intereses comerciales, a lo que el representante republicano replicó que no se podía comparar el volumen de intercambios de ambas potencias. El ministro turco intentó quitar importancia al hecho asegurando que su gobierno todavía no pensaba en enviar un agente a los nacionales, pero le recordó de nuevo los sucesos de la embajada turca en Madrid. En ese sentido, exigió una satisfacción, la seguridad de que no se repetirían hechos semejantes y la igualdad de trato con otras legaciones, añadiendo que se debía devolver a los refugiados al pabellón turco. Algunas potencias balcánicas –Yugoslavia, Rumanía y Grecia– hicieron las mismas reclamaciones y también reconocieron al gobierno franquista. Tras una semana de tensas relaciones, el 24 de marzo, el representante republicano presentó una nota apaciguadora prometiendo buscar una solución al incidente dentro del espíritu más amistoso y de acuerdo con los precedentes. Así, comunicó que su gobierno estaba dispuesto a devolver a la legación turca a los militares que figuraban con su auténtico nombre en la relación de los cincuenta y ocho que no habían embarcado en el *Karadeniz*. Pero lo cierto es que ninguno fue devuelto ni puesto en libertad. Casi todos ellos fueron trasladado a Barcelona y encerrados en el barco prisión *Villa de Madrid*, mientras la mayoría de las mujeres eran trasladadas a la cárcel de Las Corts, donde unos y otras sufrieron penalidades hasta el fin de la campaña de Cataluña³³.

El allanamiento de los locales de la legación turca fue un acto inequívocamente imputable a las autoridades de orden público de Madrid y, por ello, de la responsabilidad directa del gobierno republicano. En los primeros meses de la guerra civil hubo con alguna frecuencia grupos de milicianos incontrolados por las autoridades que se presentaron en diversas representaciones con el ánimo de efectuar registros y detenciones en el interior de las mismas, pero estos intentos de violación de inmunidad siempre fueron abortados por la enérgica actitud de los diplomáticos extranjeros y la intervención del ministerio de Estado, aunque en algunas ocasiones no pudo lograrse³⁴.

Nadie disparó contra la calle desde la embajada, pues se estaba celebrando la boda de dos refugiados, Pilar Maldonado e Ignacio Saavedra, en aquellos momentos. La duquesa viuda de Sueca, también asilada,

creyó que, precisamente, los guardias de asalto habían entrado por el alboroto y ruido que se había producido por el enlace. Desgraciadamente, estos hechos terminaron separando a la pareja de novios; posteriormente, Pilar pudo conseguir la libertad pero a su marido le llevaron de cárcel en cárcel, hasta llegar al campo de prisioneros de Chaumercac. Por mediación del conde de La Granja, delegado de la Cruz Roja en Irún, pudo salir finalmente de Francia, reencontrándose en el puente internacional de Behovia, momento de humana emoción del que fue testigo el propio conde³⁵.

Entonces, ¿por qué se produjo el asalto? La respuesta resulta aclaratoria: su objetivo real fue la desarticulación de una red clandestina de la quinta columna, la de Rodríguez Aguado. Desde por lo menos un año antes los servicios de contraespionajes republicanos conocían la existencia de una red de actividades clandestinas situada en la embajada turca. Alfonso López de Letona había sido detenido tras el asunto de la falsa legación de Siam. El 10 de enero de 1937, López de Letona declaraba ante los servicios de contraespionaje que los refugiados de la calle Zurbano 21, estaban perfectamente enterados de cuanto ocurriría por un servicio particular de espionaje que tenía montado Antonio Rodríguez Aguado y Joaquín Jiménez de Anta. Además, Manuel Salgado Moreira, jefe de los Servicios Especiales del ministerio de la Guerra, declararía el 12 de mayo de 1937 que López de Letona les había comunicado toda la información que constaba sobre la embajada turca y otras, siendo objeto de investigación.

El asalto fue diseñado por sus agentes, la brigada especial que dirigía Fernando Valentí, mediante la infiltración en la organización clandestina de dos confidentes (Alberto Castilla Olavarría y José María Fernández Lezameta) y agentes del SIM que luego realizaron los interrogatorios; no obstante, la orden final de ejecución provino de la oficina central del SIM en Barcelona. Tras este asalto, las autoridades republicanas ya no actuarían más contra las representaciones diplomáticas en Madrid en el año de guerra que aún quedaba³⁶.

No obstante, oficialmente el ministro Giral acusó al jefe de la misión turca de ser el último responsable del asalto, al no haber trasladado a Valencia a los asilados, conforme había sido ordenado, comprobándose, además, que en el edificio no se encontraban cincuenta y tres personas sino ciento setenta y tres. Ambas acusaciones eran ciertas pero ninguna de ellas justificaba, en manera alguna, la violación de la inmunidad de la sede diplomática turca, desde el punto de vista del derecho internacional. Por otro lado, si es exacto que había una orden

de traslado de los asilados a Valencia, e incluso dicha disposición había sido aceptada por el ministro turco, también lo es que por una serie de problemas –principalmente técnicos– casi ninguna representación en Madrid había trasladado a los refugiados. Y en cuanto a que el número de asilados reales fuera superior a los legales tampoco la legación turca fue un caso especial, pues este hecho era habitual en otras representaciones y no justificaba tampoco la violación de la inmunidad de la sede.

En cuanto al arsenal, el propio ministerio de Estado republicano, en un informe del 13 de diciembre de 1938, reconoció que las armas habían sido colocadas tras el asalto por las autoridades y los agentes y no pertenecían siquiera a los quintacolumnistas.

El allanamiento de la legación turca por las fuerzas del gobierno republicano constituyó una clara violación, por partida doble, de uno de los principios básicos de derecho internacional que regían la vida diplomática: el de la inmunidad. Y decimos por partida doble, por cuanto hubo igualmente una violación de la inmunidad personal del jefe de misión por el atropello del que fue objeto. Sin embargo, actuaron así al llegar a la conclusión de que más valía provocar un gravísimo incidente diplomático que permitir la existencia de una red de información de la quinta columna.

8. Engaños y mentiras

Los ataques de la prensa republicana contra la actitud protectora del cuerpo diplomático favorecieron la creación de un clima de opinión favorable a que se plantearan procedimientos ilegales a la hora de luchar contra el enemigo en la retaguardia. A esta circunstancia se unieron los deseos de los milicianos y de los agentes de los servicios especiales que veían cómo se frenaba su actuación represora en la puerta de un piso o un edificio protegido por una bandera extranjera. Así, se produjo la constitución de ficticios locales diplomáticos y el montaje de evacuaciones falsas.

El caso más grave fue la apertura de una supuesta embajada de Siam en Madrid. Tras el asalto al piso de la legación de Finlandia del 4 de diciembre de 1936, apareció la bandera del reino tailandés en un chalé en el número 12 de la calle de Juan Bravo. El local había sido incautado, durante los primeros días de la guerra, por el Ateneo Libertario de la CNT de La Guindalera. La trampa fue urdida desde el comité de defensa de la

CNT, con el beneplácito de Eduardo Val, presidente del mismo, y del cenetista Manuel Salgado Moreira. Decidieron utilizar a Alfonso López de Letona, el cual, por haber sido secretario del político Antonio Goicoechea –a quien acompañó en su huida a Portugal– y tener relaciones con refugiados en embajadas, como en la de Turquía, constituía un gancho perfecto para inspirar confianza a personas de derechas susceptibles de ser acusadas de desafectas y, por tanto, candidatas a refugiarse en una embajada. Parece ser que a López de Letona le propuso la operación Antonio Verardini Díez de Ferreti, confidente de los servicios especiales del ministerio de la Guerra. El guardia de asalto Luis Bonilla Echevarría también se dispuso a colaborar y se instalaron micrófonos en las habitaciones para captar las conversaciones de los asilados. Media docena de incautos buscaron refugio en esta sede y perdieron de este modo la vida.

La simulación de esta representación diplomática constituyó la acción más grave y censurable, desde el punto de vista jurídico diplomático, que se cometió en toda la contienda. Un indiscreción de Bonilla ante el general Miaja motivó su intervención, exigiendo que se pusiera fin a esta operación, que desprestigiaba claramente a la República. Cuando se ordenó el cierre del local, los que allí estaban refugiados fueron conducidos a la Brigada de Investigación Criminal en la calle Victor Hugo, donde tenía una de sus sedes la Brigada del Amanecer: la mayoría de los hombres desaparecieron, casi todos militares. Las víctimas fueron pocas porque la ficticia embajada sólo funcionó unos días y porque algunas integrantes del *Auxilio Azul*, infiltradas en el SIM, avisaron a tiempo a algunos de los posibles engañados que se salvaron de caer en la trampa³⁶.

Parece ser que también se tuvo la intención de montar un falso consulado siamés en el número 11 de la calle Francisco Giner –hoy paseo de Martínez Campos– pero no llegó a ponerse en funcionamiento. No por ello los ataques de la prensa republicana contra las embajadas cesaron, sino que aumentaron sus denuncias sobre los enemigos refugiados, a millares, bajo pabellón extranjero y que constituían un grave peligro en la retaguardia. Todo ello excitaba los ánimos de las milicias y los deseos de los servicios secretos por anular su labor.

Así, ciertos sectores de la CNT organizaron falsas evacuaciones, que terminaron con la desaparición de sus integrantes. Se dieron casos en que se sacaba dinero a los asilados o a sus familiares ofreciéndoles una evacuación salvadora que pronto se convertía en una trampa. El ejemplo más famoso que llevó a cabo la organización anarquista fue la

expedición de refugiados en la embajada de Finlandia que partió el 21 de octubre de 1936 de Madrid y que desde ese día, nadie supo más de sus integrantes, supuestamente asesinados por los cenetistas. Para la realización de esta operación, contaron con la complicidad de Julián Chamizo, portero del edificio que indicó a varios familiares de los falsamente evacuados que, mediante el pago de un dinero, se les facilitarían una documentación para el ansiado traslado, que debían recoger en la calle de Serrano, número 14: domicilio del Sindicato Regional de Centro de Industrias Químicas de la CNT-AIT, a donde, más adelante, se trasladaría la checa de Ferraz. Una de las personas que lo frecuentaba y tenía un papel preponderante en este centro era el anarquista Manuel Ramos Martínez, miembro destacado también de la checa de Fomento. El portero, Julián Chamizo, fue detenido en el asalto del 4 de diciembre al piso finlandés, acusado de desafección por no denunciar la anormal cantidad de personas refugiadas allí, fue exculpado, por sentencia de 9 de enero de 1937, y puesto en libertad. Nadie supo más de él³⁷.

A mediados de 1937, un súbdito turco, Stepan Stepania, abrió un piso que prometía protección diplomática bajo la bandera de su país, en el número 25 de la calle de Lista, antigua pagaduría del Quinto Regimiento de Milicias y local del PCE. Para ingresar, los solicitantes debían abonar nada menos que tres mil pesetas más doscientas cincuenta cada mes. A pesar del abuso económico, acudieron diecinueve o veinte personas, la mayoría jóvenes llamados a filas, como Antonio Sesma Ramos o José Moragas Sacristán, a los que Stepania les auguró una feliz y próxima evacuación de la capital. La desconfianza al ver que esta posibilidad de huida no llegaba y el aviso de Stepania de que la policía iba a hacer un registro hizo que abandonaran el supuesto asilo, aunque acabaron siendo detenidos. Todo había sido un enorme fraude: ni el local tenía alguna relación con la embajada turca ni Stepania tenía permiso para utilizar su bandera. El culpable de todo logró huir, pese a que la policía trató de encontrar a quien se había enriquecido de una manera tan inmoral, aprovechándose de pobres víctimas, temerosas de sus vidas.

N O T A S

1. Sobre la política de asilo en el Madrid de la guerra civil me remito a BIBLIOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: BESTIEN, A., *Droit d'asile dans les ambassades et légations au cours de la guerre d'Espagne*, Montpellier, 1942; CASARES, F., *Argentina-España, 1936-1937* (Apuntes y recuerdos de un asilado en una embajada argentina en Madrid), Buenos Aires, 1937; CUESTA, T., *De la muerte a la vida*, Burgos, 1939; DORDA, M., *Del diario de un evadido en Madrid*, Ávila, 1937; FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., *Una isla en el Mar rojo*, Madrid, 11ª edición, 1942; FIGUEROA, Á., *Memorias del recluso Figueroa*, Zaragoza, 1939; GALÍNDEZ, J. de, *Los vascos en el Madrid sitiado*, Buenos Aires, 1954; GIRAL, A., *Año y medio de gestiones*, s.l., s.i., s.a.; GÜEL, Conde de, *Journal d'un expatrié catalán (1936-1945)*, Mónaco, 1946; GUTIÉRREZ-RAVÉ, J., *¿Cómo se liberó usted?*, Madrid, segunda edición, 1942; MARTÍN ARTAJO, J., *No me cuente usted su caso*, Madrid, 1955; MIQUELARENA, J., *El otro mundo (La vida en las embajadas de Madrid)*, Burgos, 1938; MORLA LYNCH, C., *Memoria presentada al gobierno de Chile por... (1936-1939)*, Berlín, 1939; NÚÑEZ MORGADO, A., *Los sucesos de España vistos por un diplomático*, Buenos Aires, 1941; ORBACH, M., *Mission du Madrid*, Londres, 1954; PÉREZ HERRERO, M., *Drapeau de France. La vie des réfugiés dans les légations á Madrid*, Paris, 1938; SCHLAYER, F., *Diplomat im roten Madrid*, Berlín, 1938. BIBLIOGRAFÍA ACTUAL: AVILES, J., *Pasión y farsa. Franceses y británicos antes la guerra civil española*, Madrid, 1994; BAHAMONDE MAGRO, Á., "Madrid en la guerra civil española", en VV.AA., *Visión histórica de Madrid (siglos XVI al XX)*, Madrid, 1991, págs. 329-347; BAQUERO GIL, G., *Laboratorio de retaguardia (Diario de la guerra civil en Madrid, 1936-1939)*, Madrid, 1997; BORRÁS LLOP, J.M., *Francia ante la guerra civil española. Burguesía, interés nacional e interés de clase*, Madrid, 1981; *Id.*, "Relaciones franco-españolas al comienzo de la guerra civil: la embajada de Jean Herbette (1936-1937)", en *Arbor*, nº 185, (1986), págs. 56-78; BUCARAN, T., *Britain and the spanish civil war*, Cambridge, 1997; CASANOVA GÓMEZ, M., "Las relaciones diplomáticas hispanobelgas durante la guerra civil española: el caso del barón de Borchgrave", *Espacio, tiempo y forma. Serie Historia Contemporánea*, nº 5, (1992), págs. 293-301; *Id.*, *La diplomacia española durante la guerra civil*, Madrid, 1996; CASAS DE LA VEGA, R., *El terror. Madrid, 1936*, Madrid, 1994; FERNÁNDEZ, A.(Dir.), *Historia de Madrid*, Madrid, 1993; MEDINA, M., "El derecho de asilo diplomático en España", en *Boletín Informativo del seminario de derecho político*, nº 32, (1964), págs. 34-90; MORAL RONCAL, A.M., "Resistentes y clandestinos: la Sociedad Económica Matritense durante la guerra civil", *Torre de los Lujanes*, nº 42, (2000), págs. 235-259; RUBIO, J., *Asilos y canjes durante la guerra civil española*, Barcelona, 1979; TRONCOSO, M., "La aventura de las embajadas", en VV.AA., *La guerra de España*, Madrid, 1970, págs. 378-392. MEMORIAS DE LICENCIATURA: GÓMEZ REOYO, M.C., *Madrid, 1936-1939: el asilo diplomático en la guerra civil española*, Inédita (no publicada), bajo la dirección de Antonio Fernández. Defendida en el departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1985.
2. *Vid.*, a este respecto, TUSELL, J., AVILÉS, J. y PARDO, R. (Eds.), *La política exterior de España en el siglo XX*, Madrid, 1990; VILAR, J.B. (Ed.), *Las relaciones internacionales en la España contemporánea*, Murcia, 1989.
3. "Nos echó una mano el médico, amigo de mi marido pues estaba recogiendo a alemanes; recuerdo a unos jesuitas que estaban de vacaciones en España y les pilló la guerra". Testimonio oral de Dolores Gibert, viuda de Vicente Gállego, refugiada en las embajadas de Alemania y Chile. En esta última nació su hija María de la Paz en noviembre de 1936. Entrevistada por el autor el 4 de julio de 2000 en Madrid.
4. CERVERA GIL, J., *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*, Madrid, 1998, págs. 361 y ss.
5. *ABC republicano*, 25 de noviembre de 1936.

6. Sobre la embajada de Finlandia, me remito a las impresiones de uno de sus asilados, HUIDOBRO PARDO, L., *Memorias de un finlandés*, Madrid, 1939; *Id.*, *Escarmentados. Meditaciones de un refugiado, con un epílogo de asalto al consulado*, Madrid, 1940.
7. ROCA DE TOGORES Y PÉREZ DEL PULGAR, A., *Mis memorias durante la revolución (3 de julio de 1936-27 de marzo de 1938)*, págs. 53-54. Este documento familiar, mecanografiado, inédito hasta el momento, fue consultado por el autor de este artículo gracias a su hija, la marquesa de Alquibla, el 9 de mayo de 2000.
8. *Ibid.*, pág. 56.
9. *Ibid.*, pág. 62.
10. *ABC republicano*, 6 de diciembre de 1936.
11. ROCA DE TOGORES, A., *doc. cit.*, págs. 78-79.
12. *ABC republicano*, 8 de diciembre de 1936.
13. *ABC republicano*, *El Heraldo* y *El Sol*, 13 de diciembre de 1936.
14. ROCA DE TOGORES, A., *doc. cit.*, pág. 58.
15. *Ibid.*, págs. 65-66.
16. La estimación del número de refugiados y otras precisiones proceden de la relación que de estos sucesos hizo el propio ministro del Perú en la reunión del cuerpo diplomático que se convocó con este motivo el 8 de mayo.
17. El gobierno del Perú ofreció nombrar a Octavio Cabero, entonces cónsul general en Barcelona, como encargado de negocios ad hoc para hacerse cargo de los dieciocho antiguos refugiados y sacarlos de España, pero el gobierno republicano no aceptó esta fórmula pues comprendió que tan pronto como se hubiera solucionado el problema de los refugiados detenidos, el gobierno de Lima retiraría la plenipotencia a su cónsul general en Barcelona y se continuaría en la misma indeseable situación de casi ruptura de relaciones diplomáticas. Por otra parte, y en el fondo por la misma razón, el gobierno de Barcelona no aceptó entregar a estos refugiados a la representación diplomática de un tercer país para que fueran aceptados en ella, que era la otra alternativa ofrecida por el gobierno peruano, según los telegramas del ministerio de Estado al de Relaciones Exteriores peruano, fechados el 3 de febrero y el 1 de marzo de 1938. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid (En adelante, AMAE), R-673, 10.
18. En aquellos momentos, las cifras no son muy exactas, se habla tanto de diecisiete como de diecinueve detenidos, según las fuentes, si son peruanas o españolas. AMAE, R-673, 11.
19. RUBIO, J., *Op. cit.*, pág. 85.
20. Las indicaciones del ministro Giral fueron más consecuencia de una indignada reacción del ministerio de Estado ante el reconocimiento del gobierno de Burgos por los de Viena y Budapest que un criterio que viniera aplicándose rigurosamente, pues en verdad el ministerio de Estado había sido muy flexible con la fecha de presentación de las listas de refugiados, sobre todo en embajadas de países amigos de la República como México o Francia. Por otra parte, el hecho de haber presentado o no las listas parece un argumento irrelevante ante la fuerza del precedente de lo ocurrido en las legaciones de Guatemala y El Salvador, aunque el informe del ministerio de Estado del 15 de enero de 1938 tratara de centrar su argumento en este requisito formal. Vid. asimismo, telegrama de 16 de enero de 1938 del ministro Giral. AMAE, R-672, 1.
21. Testimonio oral de Ramiro Fernández Fernández, entrevistado por el autor en Torre del Mar (Málaga) el día 12 de agosto de 1998. Su tío, Matías Fernández, y un amigo suyo, Manuel Obregón, formaron parte de ese batallón de trabajo, los cuales lograron -a base de influencias- pernoctar en sus domicilios particulares en la capital.
22. El tratado de Montreux proporcionaba una gran libertad de tránsito que probablemente primaba sobre el acuerdo de no intervención; pero, independientemente de

que dicho acuerdo no entrara en vigor hasta el 9 de noviembre de 1936, mientras que la puesta de ejecución por Turquía del tratado de no intervención es del 1 de septiembre, resulta claro que bastaba la detención por razones sanitarias, u otra clase de excusa, de alguno de los mercantes que transportaban material de guerra desde la Unión Soviética para que pudiera ponerse esta circunstancia de manifiesto y originarse el consiguiente escándalo internacional. De hecho, la "buena disposición" del gobierno turco a este respecto fue esgrimida ante el encargado de negocios de la España republicana en Ankara repetidas veces, y concretamente cuando se negociaba la evacuación de los asilados de la legación turca, como se aprecia por el despacho fechado el 14 de febrero de 1937. AMAE, Archivo de Barcelona, R-673, 15.

23. En los ochocientos ocho asilados incluidos en las relaciones oficiales de la legación turca de la primavera de 1937, había cuatrocientos ochenta y dos procedentes de la legación finlandesa. Naturalmente, estas eran cifras de los asilados legales y que las de los reales serían apreciablemente superiores. El número total de asilados reales es probable que fuera mucho más de la mitad de lo que se recoge en los documentos oficiales. Naturalmente, también se incluyeron algunos asilados en otras legaciones que se apuntaron a esta expedición, en cuanto que existían relaciones entre los diplomáticos de todas las legaciones con representación en Madrid.
24. Esta cifra es que comunicó oficialmente el ministro de Turquía al ministerio de Estado republicano en mayo de 1937. Se confirmó por la prensa turca de la época la misma cantidad. Estos 712 expedicionarios, más los 58 militares que quedaban en la legación turca, no alcanzaron los 808 asilados legales antes mencionados a consecuencia de las inevitables inscripciones múltiples y defecciones de última hora, debido al miedo a ser detenido por los milicianos y fusilados. AMAE, R-673, 15.
25. El ministerio de Asuntos Exteriores turco ya había gastado unas cien mil libras turcas para atender a los asilados de su legación en Madrid, por lo que temía la llegada de tantos refugiados a Turquía y los posibles gastos de mantenimiento en unas condiciones semidignas. El encargado de negocios republicano en Ankara, Ricardo Begoña, llegó a decir, la víspera de la partida de la expedición, que no le extrañaría que el gobierno turco tratara de desprenderse de los hombres en edad militar lo antes posible o buscar otra solución a su protección cuando el barco turco arribara a las costas de su nación. AMAE, despacho de 16 de mayo de 1937, R-673, 15.
26. Entrevista con Mustafá Topalogu, Madrid, 5 de julio de 1985 en URIARTE, C., *Las relaciones hispano-turcas durante la guerra civil española, 1936-1939*, Madrid, 1995, pág. 40.
27. *Ibíd.*, pág. 159.
28. Sin embargo, el embajador turco pronto cambió su enérgica protesta por una sumisión bastante sospechosa. Vid. Telegramas de 28 y 30 de enero de 1938. AMAE, R-673, 15.
29. Recuerdos de la duquesa viuda de Sueca recogidos por su nieta doña Araceli Agrela, enviados al autor el 15 de noviembre de 1999. El nombre que recordaba la duquesa del diplomático turco, en quien confió las joyas de su familia, era Kemalín.
30. URIARTE, C., *Op. cit.*, pág. 160 y ss.
31. Efectivamente, la versión que publicó el diario soviético el 2 de febrero era, en verdad, increíblemente falsa, pues, entre otras cosas, afirmaba que la mayor parte de los detenidos estaba de uniforme con un brazalete fascista, y que dentro del recinto de la legación se habían descubierto trincheras con nidos de ametralladoras. Por si ello no fuera suficiente fantasía, se adujo que la embajada turca era, en realidad, la sede de un organización fascista de altos mandos cuyo objetivo era, nada menos, que derribar al gobierno republicano, olvidando que, precisamente por aquellos tiempos, el gabinete se encontraba en Barcelona, bastante distante de la sede madrileña de la legación turca. Vid. RUBIO, J., *Op. cit.*, pág. 92.

- ³² *Vid.* Copias de informes y recortes de prensa enviados por diferentes legaciones de España en Europa (concretamente Berna y Ankara) dirigidas al ministro de Estado y éste, a su vez, a la subsecretaría de la presidencia del consejo de ministros, sobre política internacional. Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil (Salamanca), Madrid político social, carp. 2.772, leg. 6.
- ³³ La promesa de buscar una solución al incidente de acuerdo con los precedentes estaba acompañada de una cuidadosa matización. En todo caso, de acuerdo con el informe del ministerio de Estado, fechado el 13 de diciembre de 1938, quedaba perfectamente claro el criterio del departamento de devolver a la legación turca los detenidos que estaban correctamente inscritos en la relación de asilados. AMAE, R-673, 15.
- ³⁴ En el mes de julio de 1936, a comienzos de la guerra, ya varias patrullas de milicianos intentaron asaltar la embajada de Chile, según relata en sus memorias el representante Aurelio Núñez Morgado. El Liceo Francés de Madrid, que era el principal anexo de la embajada, tampoco se libró de un intento de registro forzado, según testimonio oral de Mercedes Roncal Arce, entrevistada por el autor el 25 de noviembre de 1999, que asimismo lo mantiene CUESTA, T., *Op. cit.*, pág. 35. A mediados de 1937 se produjo un nuevo intento en los locales de la legación de Guatemala que estaban protegidos por la bandera chilena, según su secretario, Carlos Morla Lynch. Asimismo, *vid.* en los dos casos chilenos, VARGAS, J.E.; COUYOUMDJIAN, J.R.; DUHART, C.G., *España a través de los informes diplomáticos chilenos, 1929-1939*, Santiago de Chile, 1994.
- ³⁵ Recuerdos de la duquesa viuda de Sueca, *doc. cit.*
- ³⁶ CERVERA, J., *Op. cit.*, pág. 367. También resultan de utilidad, para conocer la ciudad clandestina, los artículos del mismo autor, CERVERA, J., "Condiciones de vida de la clandestinidad en Madrid durante la guerra civil", *Actas de las Jornadas Historia y Fuentes orales. Historia y memoria del franquismo, 1936-1978*, Ávila, 1997, págs. 275-287.
- ³⁷ ROCA DE TOGORES Y PÉREZ DEL PULGAR, A., *Doc. cit.*, págs. 50-83. La estancia del marqués de Alquibla en los pisos protegidos por la supuesta embajada de Finlandia discurrió entre el 13 de octubre y el 4 de diciembre de 1936, hasta que fueron asaltados. Tras una serie de tiempo en prisión, logró asilarse en la embajada de Francia, concretamente en el anexo del Liceo Francés de Madrid.

SILLERIAS DE LA CARTUJA DE EL PAULAR

EN LA MADRILEÑA IGLESIA

DE SAN FRANCISCO EL GRANDE (I)

JULIA LÓPEZ CAMPUZANO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1. La orden cartuja en Castilla

LOS PRIMEROS MONJES de la Orden Cartuja que llegan a nuestra península se asientan en Cataluña, a fines del siglo XII, región donde llegaron a erigir varios conventos antes de instalarse en tierras castellanas. El más antiguo monasterio de los hijos de san Bruno, *Scala Dei* (Tarragona, 1194), fundado a instancias de Alfonso II el Casto, se alzó en cabeza de todas las cartujas españolas; desde allí se inicia la primera fundación en territorio castellano, Santa María de El Paular (1390), que dependió de esta casa madre, hasta la creación de la Provincia cartujana de Castilla, en 1442¹. Actualmente este monasterio está situado en la Provincia-Comunidad de Madrid, aunque en la época de su construcción pertenecía al Concejo de Segovia y, desde el punto de vista religioso, dependía de la diócesis segoviana. Esta antigua cartuja está enclavada en el extremo Oeste del valle del río Lozoya, a unos 2 Km. del pueblo de Rascafría, en un entorno enmarcado por la sierra de Guadarrama; en la zona existían un pabellón real de caza y una ermita que guardaba una imagen de la Virgen llamada del Pobolar (el término derivó al actual “paular”) por los álamos blancos que por allí crecían y, debido a sus condiciones de aislamiento –necesarias para el desarrollo de la vida en un convento cartujano– fue el lugar escogido por el cartujo Dom Lope Martínez, quien a petición de don Juan I de Castilla, se trasladó hasta

tierras segovianas para elegir el sitio más idóneo en el que instalar un monasterio de su Orden.

Existió una leyenda muy difundida, por la que se adscribía la fundación de este monasterio a la voluntad testamentaria del rey Enrique II² que, en la actualidad está totalmente desechada por los investigadores³, quienes hacen responsable a don Juan I de Castilla de la implantación en sus reinos de la Orden Cartuja, ya que, en su planificación de reforma religiosa, quiso que se asentaran en su territorio algunos cenobios de órdenes contemplativas y, conociendo los excelentes resultados espirituales obtenidos en la Corona de Aragón, hizo un llamamiento a los monjes de Scala Dei para que se instalaran en sus reinos. Al mismo tiempo solicitó al papa Clemente VII una bula, concedida el 8 de octubre de 1380⁴, que le autorizaba a la creación de tres monasterios de cartujos en sus tierras. Pero no fue hasta 1390 cuando, ante la dilación del monarca castellano en hacer efectiva la fundación de este primer cenobio cartujano, el prior de Scala Dei, Dom Guillermo Raynald, instó por carta a Juan I para que la llevase a cabo, prometiendo éste solemnemente, el día 25 de julio de 1390, que lo haría en el plazo de 3 meses. Efectivamente, así lo hizo Juan I y, el 29 de agosto, festividad de san Juan Bautista, patrón de la Orden Cartuja, colocaba la primera piedra del monasterio; posteriormente, en septiembre de ese mismo año, escribiría al Reverendo Padre General de la Grande Chartreuse, comunicándole el desarrollo de las obras y solicitando el envío de monjes para habitar el convento⁵. En septiembre de 1391, llegaron los primeros siete monjes procedentes de Scala Dei, encabezados por el citado Dom Lope Martínez, no obstante, tras la prematura muerte de don Juan I⁶, serían sus sucesores dinásticos los encargados de culminar las obras de la cartuja paularitana.

La parte del monasterio que concentró las mayores labores artísticas fue la iglesia que, comenzada en 1406 por el cantero Gil Fernández, se terminó de construir en 1440 por Abderramán el Segoviano y otros alarifes de Toledo y Segovia⁷; por entonces seguía en planta una tipología distinta a las cartujas de la Provincia de Cataluña, que después sería el modelo elegido por las demás cartujas castellanas que le siguieron en el tiempo: Planta de una sola nave muy alargada y cabecera poligonal, compartimentado su espacio la reja y el muro de entrecoros, que a su vez definen las zonas fundamentales del templo cartujano; el *presbiterio*, que ocupa la cabecera de la iglesia con su retablo mayor, se extiende hasta la grada; sigue el *coro de los Padres* en donde se ubicaba la correspondiente sillería, limitado por la grada y el murete de entrecor-

ros; y, desde aquí hasta la reja, se encuentra la zona denominada *coro de los Legos* (o de los Hermanos), con sillería propia e independiente de la anterior; a partir de la reja, realizada por Francisco de Salamanca, hasta las escaleras de acceso al templo desde el atrio, se encuentra el área destinada a los fieles varones, generalmente criados o “familiares” del monasterio, y acompañantes de algún personaje religioso (o del Rey, única persona ajena a la Orden a la que se le permitía acompañar a los monjes en el coro) de visita en la cartuja. Hemos de destacar que, a lo largo de los siglos, la iglesia de El Paular ha sufrido algunas reformas en las que se realizaron transformaciones y aditamentos⁸. Actualmente nada queda de la antigua y rica cubierta mudéjar de madera, (porque fue destruida en 1755 a causa del terremoto de Lisboa, procediéndose luego al abovedamiento de la nave); ni del muro de Entrecoros, (se derrumbó el 10 de febrero de 1956), y la grada del presbiterio se adelantó unos metros (recortando el espacio del coro de los Padres) durante la restauración efectuada a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, para que el monasterio pudiera cobijar a los monjes benedictinos que desde 1953 lo ocupan. Con anterioridad a estos hechos, la cartuja fue enajenada por Real Decreto de 19 de febrero de 1836, sus monjes fueron exclaustros definitivamente, y el monasterio se vendió en subasta pública; los objetos litúrgicos esenciales para los rituales del culto, como las sillerías de los coros de los Padres y de los Hermanos, quedaron en poder del Estado, pero permanecieron depositados en el interior del templo monástico hasta que se desmontaron en 1883 para ser trasladadas a Madrid, con un destino concreto: su reubicación en la iglesia del ex-convento de San Francisco el Grande.

2. La iglesia de San Francisco El Grande

El convento franciscano y su iglesia estaban bajo la advocación de Jesús y María y su primitivo origen fue una ermita levantada por el propio san Francisco de Asís durante su permanencia en Madrid en 1214[?] cuando realizaba su peregrinación a Santiago de Compostela⁹, alcanzando este monasterio bastante notoriedad en el siglo XVI, debido a los enterramientos de distinguidos personajes. La iglesia fue demolida en 1760 para poder erigir una nueva edificación, esta vez dedicada a Santa María de los Angeles, encomendándosele los planos para el nuevo templo a Ventura Rodríguez, pero finalmente fueron rechazados

porque su proyecto exigía el derribo del *Cuarto de Indias*, anexo al templo, que según este proyecto debía añadirse al solar de la futura basílica. En consecuencia, el nuevo santuario se construye siguiendo las trazas de Fr. Francisco Cabezas, (colocándose la primera piedra el 8-XI-1761), quien dirigió las obras hasta llegar a la cornisa. En 1768 se suspenden los trabajos debido a algunas deficiencias denunciadas por la Real Academia de Bellas Artes, ya que, según sus expertos, los muros no podrían sustentar la enorme cúpula diseñada por el lego franciscano, poniéndose después al frente de las obras el arquitecto Antonio Plo y Comín, bajo la supervisión de Sabatini, nombrado al efecto por el rey Carlos III, y más tarde Miguel Fernández, arquitecto Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, logró cerrar la cúpula. La falta de medios económicos también incidió en la paralización de las obras que pudieron proseguirse y concluirse gracias al patrocinio real¹⁰ a través de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, que fue la institución encargada de sufragar todos los gastos, culminándose las labores de construcción en febrero de 1784, siendo el templo inaugurado y bendecido solemnemente el 6 de diciembre del mismo año, con la asistencia del Rey y su corte. La iglesia –como hemos dicho, dedicada a Ntra. Sra. de los Angeles– fue pronto llamada por el pueblo madrileño “de San Francisco el Grande”, por sus magnas dimensiones, y para distinguirla del templo del convento de Mínimos franciscanos entonces existente en la Carrera de San Jerónimo. Esta iglesia fue sede permanente de los Capítulos de varias Ordenes militares españolas¹¹ y en ella se celebraron diversos actos religiosos (bodas, funerales...) de la familia real y de la aristocracia madrileña, aunque durante el periodo de ocupación francesa, José Bonaparte quiso destinarla a sede de las Cortes.

Como todos los conventos de órdenes religiosas, el de san Francisco el Grande pasó por momentos difíciles, e incluso trágicos, durante el siglo XIX: En julio de 1834 fueron asesinados varios religiosos en el mismo coro de la iglesia¹² por las turbas revolucionarias; en 1835 fueron exclaustrados sus monjes debido al decreto de desamortización de Mendizábal, sus dependencias convertidas en cuarteles, y su templo cerrado al culto. En 1837 las Cortes constituyentes decretan su conversión en Panteón Nacional de Españoles Ilustres... Mientras tanto, el abandono en que se hallaba el edificio, había contribuido a su deterioro y hubieron de realizarse diversas obras de reparación entre 1855 y 1863, antes de proceder al traslado de los restos ilustres. Finalmente, en 1878, una vez descartada la función de la iglesia como panteón, se ini-

ciaría una restauración total del inmueble, (promovida por el Presidente del Gobierno, don Antonio Cánovas del Castillo), que contemplaba una importantísima ornamentación de las capillas y demás dependencias. Para ello se creó una Junta presidida por el Jefe de la Obra Pía, don Jacobo Prendergast, al que luego sucedería el Director General de Administración y Contabilidad del Ministerio de Estado, García Santisteban. Para la ornamentación artística del templo se contó con el concurso de diversos artistas pintores, escultores, etc., y con el mobiliario litúrgico procedente de la desamortización de antiguos monasterios, que había quedado en propiedad del Estado. El templo fue nuevamente abierto al culto público, el 24 de enero de 1889, y los servicios religiosos estuvieron regidos por un Cabildo de Capellanes Reales, hasta que, en 1926, el general Primo de Ribera puso la Iglesia y el convento bajo el cuidado de los monjes franciscanos.

3. La confusión surgida en torno al destino de las sillerías paularitanas

Tal como ocurrió con otros ex-monasterios, antes de sacar sus bienes a subasta pública se realizó un sucinto Inventario¹³ de los objetos artísticos de la cartuja que habían de quedar en propiedad del Estado, procediéndose posteriormente a la subasta¹⁴ de los bienes muebles y terrenos del convento entre los que, en el apartado de los objetos contenidos en la Iglesia se hallan: *“Una sillería de nogal completa y tallada en el coro de los Legos... Una sillería de nogal tallada, completa y amplia en el coro de los Sacerdotes... Un retablo mayor de mármol de Génova”* (en realidad el material es alabastro)... Se hace referencia igualmente a una serie de cuadros y retablos menores, pero nada se dice respecto a la Reja, ni a la silla cátedra, ni al número de estalos que comprende cada sillería. Como estos objetos son muy difíciles de transportar hasta Madrid, debido a su enorme peso y volumen, y por la fragilidad de los materiales en que están contruidos¹⁵, y teniéndose presente, también, las dificultades que ofrece el camino y el enorme costo que supondría el traslado, el Estado llegó a un acuerdo con el comprador para que todos estos objetos quedasen interinamente depositados en el edificio de la Iglesia por él adquirida. Después de casi treinta años los herederos del comprador, reclamaron varias veces a distintos ministerios del Estado y a la Real Academia de Bellas Artes para que fuera desalojada su propiedad (la Iglesia) porque necesitan hacer obras de adaptación del local y los objetos allí depositados se lo impedían, y podí-

an quedar deteriorados. Ante esta circunstancias, se dio una Orden de S.A. el Regente¹⁶ para que los objetos propiedad del Estado fueran trasladados al Museo Arqueológico Nacional. Hasta El Paular se desplazó, nuevamente, una comisión¹⁷ para realizar un amplio informe, en el que se reiteran las grandes dificultades que supondría un traslado, por lo que, la Academia de San Fernando determina aconsejar al Estado que recompre la parte artística del Monasterio y que la iglesia se destine al culto como parroquia rural. El traslado al Museo Arqueológico Nacional, no llegó a realizarse, y el 22 de junio de 1874, el Ministerio de Estado readquirió la parte monumental de la cartuja, informando de ello a la Real Academia de Bellas Artes quien la declara “ipso facto” Monumento Histórico-Artístico Nacional¹⁸. La iglesia fue consagrada de nuevo y abierta al público. Aún conservaba la división de espacios por el murete de Entrecoros, los retablos, altares, y las sillerías objeto de nuestro estudio¹⁹, que fueron extraídas de sus respectivas ubicaciones para trasladarlas a Madrid, a pesar del informe en contra de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el que se manifiesta “...*que siendo góticas las sillerías desdicirían en el templo de San Francisco el Grande por ser este de estilo greco-romano, y sería además de un despojo al Paular un antiestético estilo dentro del orden en que está ejecutado el templo Franciscano*”.

Hasta aquí queda claro que las sillerías paularitanas hicieron un traslado directo desde la ex-cartuja a la iglesia del ex-monasterio franciscano de Madrid, perfectamente reflejado en documentos oficiales de la época. La confusión comienza cuando Pelayo Quintero Atauri escribe su meritoria obra *Sillas de coro. Noticias de las más notables que se conservan en España* (1908), y desatendiendo el contenido de la documentación existente en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, además de ignorar otras fuentes del proceso de restauración y reubicación de las sillerías en san Francisco el Grande financiado por la Obra Pía de los Santos Lugares²⁰, comenzó a especular sobre distintos aspectos y procedencias de las sillerías, introduciendo una variante errónea y formulando una hipótesis²¹ (mantenida en la 2ª edición de su libro, en 1928), que es recogida y avalada por E. Orduña Viguera en *La talla ornamental en madera* (1930). Esta teoría es reflejada por el P. Esteban Ibáñez²² en *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte* (1962). A todo ello debemos añadir la petición formulada a la Academia de San Fernando por parte del obispo de Murcia, para que la sillería de los Padres de la ex-cartuja del Paular pasase a ornamentar el templo catedralicio murciano que acababa de perder la suya en un incendio²³...

En fin, confusión tras confusión, hacen crecer nuestras dudas, y decidimos emplearnos seriamente en esta investigación, comenzando por lo más elemental: cerciorarnos de cuales eran las sillerías ubicadas en San Francisco el Grande que poseían las características propias de las sillerías cartujanas, aunque su acondicionamiento a las distintas estancias franciscanas hubiesen modificado algunas de sus partes, por lo que pasamos a subrayar sus peculiaridades, para distinguirlas de otras catedrales y monasteriales.

4. Características de las sillerías de coro de las Cartujas

Como todas las sillerías de coro, las cartujanas tienen los sitiales están separados por los *alcotores*²⁴, disponen de un asiento cuyo table-ro puede plegarse girando 90º, dejando ver en su parte inferior una repisilla llamada *misericordia*, y tienen un alto respaldar coronado por un dosel. A ello debemos añadir los *antepechos* o mesas atriles situadas delante de los estalos, que servían para colocar abiertos los libros corales, facilitando a los religiosos su lectura. Pero, al disponer las iglesias de las cartujas de dos coros (uno que es ocupado por los Padres y el otro por los Hermanos), tienen necesidad de dos sillerías, aunque en estos templos se carece de órgano, armonio, o cualquier otro instrumento musical que acompañe el ritmo melódico de las voces. Las sillerías cartujanas difieren de las realizadas para las catedrales²⁵ por tener *un solo orden de asientos* dispuestos en dos filas enfrentadas, que se adosan a los muros de la iglesia, al ser ésta de nave única. Y una peculiaridad específica de las sillerías de coro cartujanas son las *orejeras* (tableros situados verticalmente sobre los brazales altos) que permiten a cada monje mantener su recogimiento habitual.

—La *Sillería del coro de los Padres* se adapta a los muros de la iglesia y al murete que separa los coros, en cuyo centro se abre una portada, y puede formar en planta dos modelos distintos, según haya, o no, vanos abiertos en los muros formeros, (puertas que, generalmente, se disponen simétricamente una frente a la otra), lo que permite una regularidad en la disposición de los estalos, cuyo número suele oscilar entre los 44 y los 50 asientos. El estalo correspondiente al Padre Prior es exactamente igual que el de los demás monjes, (los Estatutos así lo exigen) y unido a los demás, forma parte de la fila de sillas, reservándose para el prior de la comunidad cartujana el primer sitial del sector de la derecha (lado de la Epístola) ubicado frente al altar, anexo a la puerta de entre los coros.

–La *silla cátedra* se sitúa de forma aislada en el presbiterio, colindante al muro de la Epístola (nunca aparece unida a la fila de estalos), y está destinada al monje sacerdote que oficia la Santa Misa; este estalo es siempre de mayores dimensiones que los demás, se realiza siguiendo el mismo estilo que la sillería de los Padres, aunque su doselete sea más alto y elegante; exhibe las orejeras, pero el tablero de su asiento no se pliega.

–La *Sillería del coro de los Hermanos* muestra una única disposición de los asientos, formando dos filas, de entre 7 y 9 estalos cada una, colocadas de forma paralela y enfrentadas.

En cuanto a la ornamentación figurada del santoral en los respaldares de una y otra sillería, depende, naturalmente, del mayor o menor número de siales de cada una, pero existen una serie de santos que no faltan entre los representados, como Juan Bautista, patrón de los cartujos; los cuatro Evangelistas, los cuatro Padres de la Iglesia, y los Príncipes de la Iglesia, Pedro y Pablo. San Bruno, su fundador²⁶; los santos obispos Hugo de Grenoble y Hugo de Lincoln; santos eremitas y santos fundadores de Ordenes religiosas..., todos ellos son elegidos por el ejemplo moral que sus vidas pueden aportar a la comunidad de monjes. Aparte de la sillería del coro de los Padres y la de los Hermanos, los cenobios cartujos disponían en los monasterios ubicados en Castilla (Santa María de El Paular, en Madrid; Santa María de Aniago, en Valladolid; y Santa María de Miraflores, en Burgos) de sillerías en las Salas Capitulares y en los Refectorios, y se diferencian de las anteriores porque carecen de antepechos, ya que no hacen falta en estos casos; pero, además, este tipo de sillerías están constituidas por bancos corridos de madera (para aislar a los monjes del frío y de la humedad de los muros, a diferencia de los bancos recubiertos de azulejos de los Capítulos de las cartujas andaluzas), con altos respaldares carentes de doseles. De manera que, cuando nos referimos a las sillerías de El Paular que se trasladaron a la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, hemos de tener en cuenta esta circunstancia, pues llegaron a trasladarse las tres sillerías inventariadas por la comisión nombrada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en febrero de 1872²⁷.

5. La sillería del coro de los hermanos de El Paular

En el coro de los Hermanos existía una sillería de madera de nogal compuesta por 18 estalos dispuestos en dos filas de 9 asientos²⁸, que

se colocaron en el tramo comprendido entre la reja y los retablos con sus mesas de altar adosados al murete (hoy desaparecidos) en el que se abría la portada de Entrecoros. Se trata de una sillería de estilo plateresco, atribuida tradicionalmente a Bartolomé Fernández, por las similitudes que muestra con la realizada, entre 1526 y 1530, para el Monasterio de El Parral (Segovia)²⁹. Esta sillería paularitana creemos que se realiza, como muy pronto, en la década de los treinta del siglo XVI y, aunque en términos generales aceptamos ciertas similitudes ornamentales y hasta de elaboración con la de El Parral, al estudiar la que nos interesa pormenorizadamente, apreciamos ejecuciones de tallas debidas a varios entalladores, como veremos más adelante. Cada silla mide 0,60 m. de ancho, 0,55 m. de fondo, y 2,57 m. hasta el borde del respaldar, al que debe añadirse la altura del doselete con su crestería, 1,43 m., ostentando una altura total de 4 metros. Los tableros grandes de los respaldos están separados por columnillas abalaustradas (que apoyan sobre el arranque de las orejeras), y se ornamentan sus paneles con tallas de alto relieve, formando hornacinas de medio punto aveneradas, que acogen a diversos personajes religiosos; bajo ellos, los zócalos, de proporciones muy apaisadas (como ocurre en la sillería de los Padres), cuya decoración no siempre está relacionada con la imagen representada arriba. Los asientos, cuando el tablero permanece horizontal, se elevan sobre la tarima 0,45 m., y las misericordias son todas muy similares, formadas por una mensulilla moldurada a las que se aplican pequeños elementos vegetales como ornamentación.

Separan cada estalo los alcotores, cuyos brazales altos, planos en su parte superior, se rematan en la zona delantera con forma trebolada, de la que cuelga una columnilla exenta hasta la voluta que constituye el pomo del brazal inferior.

Las orejeras mantienen en su parte superior un perfil curvo terminando en la parte delantera en una voluta (ornamentadas lateralmente con bustos de diversos personajes), que se une a los brazales altos por medio de otra columnilla.

El doselete aparece compartimentado en sectores tan anchos como los asientos, y su frontis lo forman tableros decorados con distintos elementos (cálices, niños, grutescos antropomorfos, etc.) que hacen de eje de simetría de otros grutescos, frutos y roleos. Estos paneles están separados entre sí por estrechas y alargadas ménsulas en forma de S talladas longitudinalmente, que ejercen como elementos sustentantes de la cornisa. Cada sector del doselete se limita en la parte inferior del frontis, por un pequeño tablero recortado de forma ondulada, que osten-

ta en su superficie cabezas de querubines, excepto el situado sobre el asiento que tiene en su respaldo a la Virgen con el Niño, que presenta una cabeza frontal en la que se figura a Dios Padre, y el ubicado sobre san Antonio Abad, en el que hay tallada la cabeza de un buey.

La crestería, de cada sector presenta semicírculos avenerados, entre águilas enfrentadas y otras aves y monstruos alados, limitándose en los laterales con flameros, en la misma línea que las ménsulas a las que hicimos alusión.

Esta sillería de los Hermanos fue trasladada a Madrid³⁰ y todos sus sitiales se encuentran hoy en la Sala Capitular del convento de San Francisco el Grande, acoplándose a las medidas y vanos de puertas y ventanas de esa estancia³¹. Para adaptar esta sillería, que aquí forman dos esconces³², fue necesario sacrificar dos de las sillas, quedando en la actualidad reducido el número primitivo a 16 estalos, a los que se les añadieron dos sillones “presidenciales” que aparecen coronados con doseles góticos, independientes y distintos del dosel corrido que corona el resto de los sitiales. Hemos de subrayar que ninguno de estos sillones, calificados por A. Guirao como *presidenciales*, formaron parte de la sillería de coro de los Hermanos en El Paular, ya que uno de ellos es la silla Cátedra y el otro, al que hemos denominado silla presidencia estuvo unido al cabo de la sillería de los Padres, probablemente situada junto a la portada de entrecoros, de frente al altar mayor; puede apreciarse a simple vista que ostentan un estilo diferente a los estalos de la sillería que nos ocupa, aunque las dimensiones del asiento son semejantes al resto de las sillas.

Creemos necesario hacer una aclaración antes de proceder al estudio de las piezas que componen las sillas: Si como se afirma en la documentación, la sillería de los Hermanos tenía “18 sillas completas y 8 medias sillas” (que carecían de respaldo y doselete), para completar uno de los esconces actuales (inexistentes en la disposición de la sillería en el coro de la cartuja), fueron necesarios dos tableros más de respaldares, para cubrir el ángulo correspondiente; de manera que, el equipo de ebanistas y tallistas al mando de Angel Guirao, encargado de la adaptación de la sillería paularitana en este Aula Capitular de San Francisco el Grande, hubo de emplear unos respaldos que no contrastaran excesivamente con los demás, —era difícil la adaptación de los tableros correspondientes a otras sillerías, porque todas no tienen las mismas dimensiones de alto y ancho en sus respaldares—, o se tallaron expresamente para ello los tableros por parte del taller de Guirao, y, es evidente, que podremos localizarlos al presentar una iconografía de

personajes extraños a los representados habitualmente en las sillerías cartujanas, o un estilo diferente al del resto de los respaldos. Asimismo, en la nueva disposición de las sillas, se hizo necesario un mayor número de orejones, que también fueron elaborados por este equipo.

Por otra parte, los paneles del frontis del dosel, que representan a niños o putti en diferentes posturas, cabezas de personajes de aspecto clásico, etc., seguramente están inspirados en los repertorios de estampas que circulaban en esos momentos entre los tallistas y escultores de imágenes y, debido a no formar entre sí una historia seriada, ni estar destinados a guardar un orden establecido, probablemente no ocupen hoy el puesto que originalmente tuvieron sobre cada estalo, por lo que los citamos en apartado distinto. El atril corrido se ha eliminado –al reubicar esta sillería en una sala Capitular, que no tiene necesidad de mesas-atriles, concebidas para sustentar los libros corales– siendo ello causa de que se ignore qué temas lo ornamentaban³³.

5.1. Iconografía de los estalos

Para el estudio iconográfico hemos seguido el orden actual de ubicación, comenzando por la derecha, tras cruzar la puerta que comunica esta estancia con la sacristía. Las sillas se alzan sobre una tarima baja, de 12 cm. de altura, y la ineludible adaptación a las medidas de la estancia en la que se encuentra, hace necesaria la distribución de las filas de estalos en varios sectores que respeten los vanos de puertas y ventanas de la denominada Aula Capitular de San Francisco el Grande.

1. –Respaldo: *Virgen con el Niño*.

María sustenta a Jesús en su brazo derecho, levemente apoyado en la cadera y en su mano izquierda sostiene una azucena.

–Zócalo: La figura del demonio encadenado y con grilletes, aparece tumbada para adaptarse al marco, dando la sensación de que es pisada por la Virgen.

–Orejera izquierda exterior: Personaje con flauta o trompeta.

–Orejera izquierda interior: Grutesco.

–Orejera dcha.: Casco de guerrero.

2. – Respaldo: *San José*.

Sostiene en su mano izquierda una *vara florida* sobre la que se posa una paloma³⁴ además de una filacteria, y apoya la derecha sobre una *sierra*, atributo simbólico que le caracteriza, ya que su profesión era la



Lám. 1. San José

de carpintero. Se representa de mediana edad, como hombre maduro, y no como un anciano, tal como solía hacerse en la Edad Media.

- Zócalo: El buey y la mula, a ambos lados de un pesebre.
- Orejera izquierda: Grutescos y roleos vegetales.
- Orejera dcha.: Cabeza de querubín con grutescos a ambos lados.

3. – Respaldo: *San Benito de Nursia*.

Ataviado con el hábito benedictino, cubre su cabeza una capucha. Porta un *libro*, alusivo a la Regla que escribió para la Orden por él fundada y el típico contario, en su mano izquierda; se apoya con la derecha en un alto bastón recto, terminado en un grueso nudo con forma de cabeza humana. Junto a sus

pies, un atributo que le caracteriza, el *cuervo* con un pan en su pico (que al estar situado en esa posición nos habla de rechazo), que se refiere al intento de envenenarle por parte de un monje envidioso o resentido: San Benito adivinó que el pan estaba envenenado y ordenó al cuervo que lo retirara.

- Zócalo: Grutescos vegetales.

- Orejera izquierda: Monstruo alado.

- Orejera dcha. interior: Gran cabeza de querubín.

- Orejera dcha. exterior: Cabeza de querubín centrada sobre una especie de copa o frutero.

PUERTA 1. Separando los estalos números 3 y 4 existe un vano de acceso a otras dependencias del convento franciscano que se cierra mediante una puerta de madera procedente del monasterio de El Paular³⁵; esta puerta se ubicaba en el vano existente en el muro de la igle-

sia que permitía a los Hermanos pasar directamente al Claustro Menor, para alcanzar desde allí las dependencias situadas a la entrada del monasterio, la cocina y el Refectorio (sólo los domingos y festividades religiosas). Se ornamenta con dos paneles que representan a las alegorías de la *Fe* (arriba), representada como una joven que porta un *cáliz*, y la *Templanza* (abajo), como una bella muchacha que vierte líquido procedente de una jarra en otro recipiente. Ambas figuras son de gran calidad plástica, realizadas con minuciosidad en los finos plegados y bordados en realce de sus camisas, y en los tocados que cubren sus cabezas.

4. – Respaldo: *San Jerónimo*.

La imagen porta una *iglesia* en su mano izquierda atributo que le corresponde tanto como fundador de la Orden Jerónima como por representar uno de los pilares del cristianismo, y a su derecha se encuentra un *león*, símbolo representativo de este santo Padre de la Iglesia Latina.

–Zócalo: Cordón ornamental y un león en el centro.

–Orejera izquierda exterior: León.

–Orejera izquierda interior: Monstruo alado.

–Orejera dcha.: Roleos.

5. – Respaldo: *Santiago el Mayor*.

Con su mano izquierda recoge el manto o capa y sostiene el *bordón*, del que cuelga la *calabaza*, y en la derecha porta un libro. La figura está realizada con gran minuciosidad, tanto en los largos cabellos y en la barba bífida ondulada, –delineados a la manera de Vigarny–, como en pequeños detalles de la vestimenta (hebilla del cinturón y pequeña fibula en forma de venera que cierra el manto bajo el cuello). La cabeza aparece orlada por un nimbo circular con ornamentación radial, que deja espacio suficiente para que se aprecie parte del *sombrero* de peregrino. Los pies descalzos aparecen bajo la túnica delineados muy finamente y con delicadeza.

–Zócalo: Guirnaldas encintadas y veneras.

–Orejera izquierda: Roleos.

–Orejera dcha.: Roleos.

6. – Respaldo: *San Bruno*. (*Colonia, 1030? – Calabria, 1101*)

Fundador de la Orden Cartuja, está representado con la mayoría de los atributos que le simbolizan: vestido con el hábito cartujano,



Lám. 2. San Bruno

cubre su cabeza con la cogulla, tras la que se dispone el nimbo con las *siete estrellas*; en su mano izquierda porta una *cruz* con la imagen de Jesús crucificado, y una filacteria cuelga de los dedos de su derecha. A sus pies están los atributos que más frecuentemente le acompañan: la *calavera*, la *mitra* y el *báculo*³⁶. Llama la atención que san Bruno no aparezca representado en la sillería de los Padres y en cambio se le iconografíe en este respaldo de la de los Hermanos. La razón está en la fecha de construcción de las mismas: Cuando se realiza la primera, durante el reinado de los Reyes Católicos, Bruno todavía no había sido elevado a los altares por la Iglesia, y es a partir de 1514, tras proclamarlo santo el papa León X (lo hizo de viva voz), cuando comienza a recibir culto en los monasterios de su Orden, y cuando se le cita como tal en las plegarias de la *Letanía de los Santos* del rito cartujano. La proclamación

oficial de santidad de Bruno se hace en 1623, universalizándose a partir de entonces su culto en toda la Cristiandad.

–Zócalo: Un joven desnudo y tumbado sobre el suelo, apoya su cabeza sobre una calavera, simbolizando al joven virtuoso y desprendido de todas las vanidades mundanas que, como los cartujos, sabe que la muerte es la liberación del alma para unirse eternamente a Dios.

–Orejera izquierda: Roleos.

–Orejera derecha: Monstruo alado.

7. – Respaldo: *San Juan Bautista*

Ultimo profeta del Antiguo Testamento y primer santo cristiano. Patrón de la Orden Cartuja, siempre aparece figurado en lugar destacado. Se atavía con túnica de piel y manto y sustenta en su mano izquierda un libro con *el cordero y un astil terminado en cruz con banderola*. Se revela en este panel un intento de paisaje (aunque toda la figura resalta su volumetría sobre el fondo liso del tablero) por medio de dos escuálidas matas vegetales. De su mano izquierda sale una filacteria, con función más decorativa que informativa, que bordea su cabeza nimbada con un halo radial.

–Zócalo: Niño desnudo en actitud de correr, y cintas.

–Orejera izquierda: Grutescos.

–Orejera derecha: Monstruo alado.

–Orejera dcha. exterior: Niño en actitud de correr, entre dos flores.

PUERTA 2. Como la anterior, también procede del coro de los Hermanos en donde cerraba el acceso a unas capillas ubicadas en el muro de la Epístola, y dispuesta simétricamente frente a la Puerta 1. También de nogal, esta puerta contiene dos tableros que representan las alegorías de las virtudes teologales: la *Caridad* (arriba), siguiendo una iconografía tradicional, aparece interpretada como una joven acompañada por *tres niños*; y la *Prudencia* (abajo) asiendo una *serpiente*³⁷ en la mano derecha, cuyo brazo aparece firmemente apoyado sobre una calavera.

8. – Respaldo: *Monje (?)*

Ataviado con túnica y manto, y cubierta la cabeza por la cogulla, tras la que se encuentra un nimbo (que nos indica que se trata de un santo) con decoración radial, y el rostro rasurado. No se trata de un monje cartujo, porque el hábito no se corresponde con los de los religiosos de esta Orden. Ciñe la túnica con un cinturón y en la mano izquierda sustenta un libro abierto; la derecha sujeta una filacteria, carente de ins-

cripción, que lo envuelve, buscando con ello el autor un movimiento decorativo.

–Zócalo: Representación de una muralla almenada, con puerta central y torreones.

–Orejera izquierda exterior: Sin ornamentación.

–Orejera izquierda interior: Sin ornamentación.

–Orejera dcha.: Sin ornamentación.

ESCONCE. Este ángulo o quiebro de la fila de estalos cubre sus paramentos con los respaldares nº 9 y nº 10.

9. – Respaldo: *San Hugo de Lincoln*

Ataviado con el hábito cartujo y una capa, toca su cabeza con la *mitra* episcopal y porta el *báculo* de obispo. El atributo que le caracteriza, el *ánsar*, está representado a sus pies. Aunque Hugo de Lincoln es un santo cartujo y obispo, que ostentó en la Orden el cargo de Procurador (el encargado, entre otras cosas, de ordenar y supervisar las tareas de los Hermanos en los monasterios cartujanos) por lo que está muy bien ubicado en esta sillería, el canon alargado y su menor relieve con respecto a los demás respaldares, hace que detectemos aquí **un maestro distinto** de los anteriores. Quintero Aauri confunde a este obispo cartujo con san Agustín.

–Zócalo: Roleos vegetales.

–Orejera izquierda: Sin ornamentación.

10. – Respaldo: *Santa Ursula*

La imagen representa a una figura femenina que toca su cabeza con *corona* y porta en sus manos los símbolos de su martirio: dos *saetas* y un *arco*. Según la *Leyenda Dorada* era hija de un rey de Bretaña y murió en Colonia asaeteada por los hunos. Es un personaje legendario³⁸, del que no existe constancia histórica, pero en el momento de realizar esta sillería (primera mitad del s. XVI), se creía en su existencia y se le daba culto. Entre los cartujos se le tenía mucha devoción y el día de su onomástica era fiesta de 12 lecciones.

–Zócalo: Roleos vegetales.

–Orejera derecha: Sin ornamentación.

–Fin del esconce.

11. – Respaldo: *Imposición de la casulla a san Ildelfonso*

La Virgen se dispone a colocarle la *casulla* al santo, que se representa de rodillas. No es un tema cartujano. Además, la forma de elaborar



Lám. 3. S. Hugo de Lincoln



Lám. 4. Santa Úrsula

Cátedra. Se ornamenta con la figura de un monje con abundante barba y ataviado con el hábito de los Hermanos cartujos, denominados “monjes barbudos”. Porta en sus manos un contario, y mira a derechas, dirigiendo su vista hacia la fila de estalos que acabamos de describir y dando la espalda a la cátedra, sirviendo de nexo entre ella y los sitiales anteriores; se busca por parte del autor (taller de A. Guirao) cierta similitud con los respaldares de la sillería en la que se incluye, al disponer un semicírculo avenerado tras la cabeza de la figura del hermano cartujo.

SILLA CATEDRA.

–Respaldo: Arriba, *Trinidad*; Abajo, *Martirio de san Vicente*.

El alto respaldar lo forman dos tableros superpuestos, de proporciones cuadradas, decorados con relieves que, en nuestra opinión son

las figuras, no se corresponde en absoluto con las realizadas en los respaldos del resto de los sitiales, por el expresionismo del rostro arrugado del santo, por la forma de hacer las manos, por representar dos figuras en un mismo tablero, por la desproporción presentada por ambas... etc. Creemos que se trata de uno de los tableros realizados en el taller de Angel Guirao, en el siglo XIX.

–Zócalo: Roleos.

–Orejera izquierda: Sin ornamentación.

–Orejera dcha. interior: Escalera y columna.

–Orejera dcha exterior: Roleos.

Tablero vertical nº 1.

Dispuesto entre el respaldar nº 11 y la Silla

del siglo XIX, tal vez realizados por el taller de Guirao. Representa el situado en la parte inferior el *Martirio de san Vicente*, con una iconografía que figura al santo semidesnudo junto a dos sayones, procediendo uno de ellos a atarlo a una columna, mientras que el otro se dispone a herir la piel del mártir con las agudas púas de alambre de una carda; el tablero superior simula una hornacina abovedada con venera invertida, de relieve muy plano, que acoge a la *Trinidad*: El Padre, aparece representado de medio cuerpo, y su cabeza exhibe una tiara con triple corona, sustentando en sus manos una cruz (frontal al expectador) con Jesús crucificado, y entre ambos la paloma, símbolo del Espíritu Santo. En este tablero encontramos una rigurosa simetría y un sentido del relieve muy plano.

Como ya indicamos al comienzo de este estudio, la *cátedra del oficiante* de la cartuja de El Paular³⁹. Realizada en madera de nogal, el tablero de su asiento es fijo, careciendo, por lo tanto, de *misericordia*; posee, no obstante, dobles brazales y *orejeras*, y se levanta sobre una pequeña tarima independiente y más amplia que la del resto de los estalos. Toda la superficie lateral externa de este sillón, así como la interna que delimita el asiento, se muestra ornamentada con arquillos góticos ciegos, y el panel frontal que limita con aquellos, aparece decorado por tracería geométrica ciega. La forma de los brazales altos en su parte delantera es trilobulada, sobre los que descansan perpendicularmente los tableros de las orejeras, ornamentados con roleos y animales monstruosos. El respaldo de esta silla cátedra aparece festoneado perpendicularmente por una *crossa* de arquillos trebolados que alcanzan hasta el arranque del dosel, que sigue el estilo gótico y se conforma por un octaedro compuesto por paneles ornamentados por tracerías caladas, al que se le superpone otro, más estrecho y alto, también calado, culminándose por un cuerpo piramidal gótico.

Tablero vertical nº 2.

Ostenta las mismas dimensiones que el tablero nº 1 e idéntica ornamentación y estilo (siglo XIX), pero el monje mira a izquierdas, de espalda a la silla cátedra, buscándose la simetría.

12. – Respaldo: *San Ambrosio*

Ataviado como obispo (lo fue de Milán), con *tiara* y *báculo* pastoral. En su mano izquierda porta un pequeño *templo*, atributo importante porque al tratarse de uno de los 4 Padres de la Iglesia latina, se simboliza con ello que este santo es uno de esos cuatro pilares sobre los que se sustentan a la Iglesia.

–Zócalo: Cabeza central y roleos.

–Orejera izquierda exterior: Decoración vegetal.

–Orejera izquierda interior: Decoración vegetal.

–Orejera dcha.: Animal monstruoso.

13. – Respaldo: *San Antonio Abad*

Reconocible por sus símbolos parlantes, el *cerdo* y la *campanilla*. En su derecha porta un *báculo* con cabeza de cánido (es patrón de los animales). Santo eremita, retirado al desierto de Egipto, donde vivió muchos años, después de distribuir sus bienes entre los pobres. Se le considera el fundador del monacato.



Lám. 5. San Juan Evangelista

–Zócalo: Figura femenina con cabeza de demonio y desnuda, tumbada (para adaptarse al marco) entre llamas. Representa la tentación diabólica en forma de mujer, que intenta hacer caer a numerosos eremitas.

–Orejera izquierda: Animal monstruoso.

–Orejera dcha.: Animal monstruoso.

–Orejera derecha exterior: Al situarse paralela y pegada al muro, no se puede ver.

–Ventanal 1. – (El estalo nº 13 ocupa el final de esta fila de asientos, ocupando el espacio hasta el muro contiguo, que se dispone perpendicularmente formando uno de los rincones de la estancia; en él se abren dos ventanales, ocupando el Ventanal nº1 este primer espacio divisorio).

14. Respaldo: *San Juan Evangelista*

Representado imberbe y con el cabello largo, tras su cabeza hay un nimbo radiado. Viste con túnica y manto y cruza ante su cuerpo el brazo derecho, portando en su elegante y fina mano un *libro* (referencia al Evangelio), y en la izquierda, sustenta un *cáliz* del que sale un pequeño dragón. A sus pies, el *águila*, atributo que le simboliza, con un *tintero* colgando del pico. Minuciosidad y detallismo en las abotonaduras de la túnica.

–Zócalo: Roleos.

–Orejera izquierda exterior: Niño desnudo portando un velón.

–Orejera izquierda interior: Cabeza de Silvano.

–Orejera dcha.: Roleos.

15. – Respaldo: *San Lucas*

Ataviado con túnica talar, abotonada desde la cintura hasta el cuello, y manto; el evangelista escribe con *pluma de ave* en un libro colocado sobre un atril alto, cuyo pie está formado por una columna abalaustrada, mientras que con la mano izquierda sostiene el *tintero*. A sus pies un *toro alado* (su atributo) sobre un libro.

–Zócalo: Roleos.

–Orejera izquierda: Roleos.

–Orejera dcha.: León (atributo del evangelista san Marcos), y libro.

16. – Respaldo: *San Marcos*

Evangelista, ataviado con túnica y manto. Exhibe *pluma de ave* en la mano derecha; un libro abierto y filacteria, en su izquierda. A sus pies dos libros y un *león rampante alado*, que se apoya sobre la figura del santo, de cuya boca cuelga un *tintero*.

–Zócalo: Cabeza de Silvano con dos cuernos de la abundancia saliendo de su boca.

–Orejera izquierda: Águila con tintero en el pico (evidentemente este orejón aparece dislocado, pues este símbolo corresponde a san Juan Evangelista, no a san Marcos).

–Orejera derecha: Roleos.

–Orejera derecha exterior:

–(Ventanal 2). –

17. – Respaldo: *San Mateo*

Sustenta una *pluma de ave* en su derecha y un libro abierto en la izquierda (su Evangelio). Junto a él un *ángel*, su atributo, le ofrece el *tintero*.

–Zócalo: Dos mascarones y dos trompetas cruzadas.



Lám. 6. San Gregorio

camisa. Gran belleza de la figura, realizada por el mismo maestro que talló el respaldo de santa Ursula.

–Zócalo: Roleos.

–Orejera izquierda: Cabeza de querubín.

19. – Respaldo: *San Gregorio Magno*

Padre de la Iglesia Latina y papa, por lo que es representado con los símbolos que le corresponden: *Tiara papal* con tres coronas superpuestas y *Báculo* de triple cruceta. Sustenta en su mano izquierda un pequeño *templo*, como los otros Padres de la Iglesia.

–Zócalo: Dos cuernos de la abundancia cruzados.

–Orejera derecha: Roleos.

–Fin del esconce.

–Orejera izquierda exterior: Roleos.

–Orejera izquierda interior: Roleos.

–Orejera derecha: Animal monstruoso, especie de serpiente o pez con dos colas.

ESCONCE. El ángulo se cubre con los respaldares designados aquí con los números 18 y 19.

18. – Respaldo: *Santa María Magdalena*

Efigiada con la cabeza casi de perfil, con detallismo en el tocado del que sobresale el cabello (siempre importante en la iconografía de esta santa), se representa en actitud de destapar su símbolo y atributo característico: el *bote de perfumes*. Minuciosidad en la realización del plegado de los puños de la

20. – *Respaldo: San Agustín*

Uno de los 4 Padres de la Iglesia Latina. Ataviado de obispo, se toca con *mitra* y porta *báculo* pastoral en su derecha. Sobre la mano izquierda un pequeño *templo*, igual que se iconografía a los otros tres Padres de la Iglesia presentes en esta sillería.

–Zócalo: Escudete con corazón atravesado por una flecha, que representa la heráldica de los agustinos y ayuda a reconocer al santo.

–Orejera izquierda: Grutesco que representa un ave con extremidades vegetales.

–Orejera derecha: Grutesco de ave con extremidades vegetales.

–Orejera dcha. exterior: Animal monstruoso alado.

Tablero vertical nº 3. Con las mismas medidas que los tableros nº 1 y nº 2, pero ornamentado con un festón que incluye grutescos militares, sirve de unión/separación con la denominada por Guirao “silla presidencial (rota)”.

SILLA PRESIDENCIAL.

Su estalo ostenta las mismas dimensiones que los del resto de la Sillería de los Hermanos y, aquí también se dispone cerrando la fila de sitaliales, junto a la puerta de entrada a esta sala. En El Paular, –aunque A. Guirao no lo cita en su informe– esta silla ocuparía el primer lugar o cabo de la fila izquierda, adosada al muro de entrecoros, es decir, del lado del Evangelio, ya que la que ocupan los priores suele ser la primera del lado de la Epístola.

Durante nuestra investigación nos causó enorme sorpresa el encontrar citadas en un documento la presencia de “*dos sillas presidenciales*”, estando una de ellas unida “al cabo de la fila”. Teníamos la seguridad de que no podía ser una “silla prioral” porque los Estatutos cartujanos siempre prohibieron que el Padre Prior se destaque de los demás monjes, ni en ropajes, ni por el lugar que ocupa; también nos parecía extraño que fuera un estalo reservado para el P. Visitador, porque éste no es más que un prior de otro convento cartujano (por lo tanto sujeto a las mismas normas que los demás). Cabía una posibilidad: que fuera un sitial reservado para el rey en sus visitas, como ocurría en las sillerías de otros monasterios (Sto. Tomás de Avila, El Escorial, etc.) y catedrales⁴⁰. La incorporación de los reyes al coro, sin pertenecer a la comunidad religiosa se fundamenta en las *Partidas*⁴¹ que recuerdan que “Vicarios de Dios son los reyes” y, al ostentar el patronazgo de algunos monasterios, como en el caso de El Paular, se le debió conceder por parte de esta cartuja un estalo de acuerdo con su dignidad. Las visitas al monasterio paularitano de distintos reyes castellanos, está ava-

lada por algunos historiadores, como José Vallés⁴², que narra la estancia de Enrique IV diciendo: “solía quedarse mucho tiempo con los Religiosos y seguir el rigor de aquella vida como si fuera el menor de todos”, y cuenta también las “numerosas visitas” del emperador Carlos V, y la anécdota con la famosa frase de ánimo a sus hombres durante la travesía hacia Argel “¡Animo! Es la hora en que mis cartujos del Pualar rezan Maitines”.

5.2. Autor/autores: ¿Taller de Bartolomé Fernández?

Mientras no se halle una documentación que refrende a un autor responsable de la ejecución de esta sillería, hemos de adjudicarla a la actuación del taller de Bartolomé Fernández. Al parecer, Bartolomé Fernández era de Segovia y el más importante maestro entallador de la ciudad. Su estilo es plenamente renacentista (se sabe que está en activo hasta 1558) y, aunque muchos autores lo catalogan como seguidor de Alonso Berruguete (tal vez por ser éste uno de los escultores más famosos de su tiempo) creemos que en esta sillería se sigue también la estela de Vigarny, que en estos momentos tenía gran prestigio como escultor de la escuela burgalesa del primer tercio del siglo XVI, constitutiva del gran foco escultórico de esos años, con derivaciones en Toledo, Avila, Segovia. La talla de Bartolomé Fernández se caracteriza por la minuciosidad con que realiza los cabellos, con un rayado pronunciado, aunque sus rostros muestran cierta idealización. La ejecución de manos y pies, cuando los personajes aparecen descalzos, es muy fina y delicada (nada que ver con los pies que realiza Berruguete, cuyos dedos parecen sarmientos). Las proporciones de las figuras muestran un canon más clásico, con formas plenamente renacentistas, y con frondosos plegados. La utilización de elementos ornamentales renacentistas, como la forma avenerada de las hornacinas (muy plásticas), los grotescos y las cabezas de querubines, entre otros, nos hablan del conocimiento que posee Fernández de “lo antiguo”, ya a través de lo que se había comenzado a hacer por parte de Diego de Siloé y de Alonso Berruguete en distintos puntos de Castilla, o por los repertorios de estampas con dibujos ornamentales que entonces circulaban entre los artistas.

Aunque no estamos globalmente en desacuerdo con la tradicional adjudicación de la realización de esta sillería a Bartolomé Fernández, la observación pausada de las figuras talladas en los respaldos de los estalos deja ver ciertas diferencias en la ejecución de las mismas: Des-

tacamos que las 8 primeras figuras, aunque realizadas por distintos autores, están sometidas al mismo canon, (lo que indica una supervisión de los trabajos que tiene por objeto la unidad estética); pero, aún en estos relieves, apreciamos diferente tratamiento en las barbas de Santiago y san Jerónimo, que en las de san José y san Benito, más parecidas entre sí. San Bruno, san Juan Bautista, san Antonio Abad, san Ambrosio y san Agustín, parecen corresponder a un mismo autor, con rostros muy expresivos y similar tratamiento de los plegados. Las figuras femeninas de las virtudes realizadas en los paneles de las puertas, la Virgen con el Niño, la elegantísima santa Ursula y la no menos bella y elegante María Magdalena, también realizadas por un mismo maestro (tal vez el propio Bartolomé Fernández), nada tienen que ver con la desarreglada imagen de la Virgen que aparece imponiendo la casulla a san Ildefonso. La figura de san Hugo de Lincoln pregona con su canon más alargado y su tratamiento general que no se hizo al tiempo que los demás sitiales, como ya hemos apuntado, pero su ejecución (si es que se hizo por el taller de Guirao) es mucho más correcta que la anterior.

El 23 de abril de 1885 se le abonan a Angel Guirao 8.490 ptas., pagadas por la Sección de Administración de la Obra Pía de Jerusalén, por la “colocación de la sillería de los Legos del ex Monasterio del Paular, destinada por el Ministerio de Fomento a la iglesia de San Francisco”⁴³.

6. La sillería de la capitular

En las cartujas, la Sala Capitular de los Padres era independiente de la de los Hermanos, y en muchos casos sirvió, por sus dimensiones, como iglesia conventual cuando aún no se habían terminado las obras de la iglesia del monasterio. La sala del Capítulo se destina a la reunión de monjes tras la comida comunitaria celebrada en el Refectorio los domingos y días festivos religiosos. Es, pues, una estancia indispensable en la vida cenobítica de los cartujos. En El Paular, el Capítulo de los Padres se ubicaba a la derecha de la iglesia. Tiene planta rectangular y corre paralelo a la nave del templo, cubriéndose con bóveda de cañón, dividida en tres tramos mediante arcos perpiños. Ya hemos comentado cómo en las cartujas situadas en territorios fríos, los bancos adosados a los muros se construían en madera y, aunque generalmente los respaldos eran muy sencillos, en el caso de los bancos respaldados de El Paular, conforman una riquísima sillería barroca que merece la pena destacar, porque además se conoce su autor y otras circunstancias de su realización.

A principios del siglo XVIII la comunidad paularitana regida por el prior Dom Basilio Bravo, decidió la renovación del Capítulo de los Padres, dotándolo de una nueva decoración más acorde con la estética de la época, para lo que fue necesario transformar y modernizar el antiguo retablo, además de hacer nueva sillería, y labrar nuevas puertas. Estas obras se le encargaron a José de la Torre mediante convenio firmado ante el escribano Isidoro Francisco Altamirano en Madrid, el 23 de febrero de 1702⁴⁴, por la que este arquitecto se compromete ante el Procurador Dom Lucas Sanz de la hechura de la sillería que “*se ha de conponer y tener zinquenta y seis sillas, una mas o menos, siendo como a de ser de nogal y pino*”, habiendo de tener cada silla seis dedos más de ancho, y medio pie más alto que la que había presentado José de la Torre como muestra, estipulándose el precio de cada silla en setecientos reales de vellón, y comprometiéndose José a terminarla y asentarla a mediados del mes de septiembre de 1702.

La sillería descansa actualmente sobre una tarima de pino de 12 cm. de alto y se compone de un asiento corrido sobre zócalo, carece de brazales, pero cada estalo mantiene su respaldo y se culmina por una crestería. La independencia óptica de cada escaño puede observarse desde el arranque de la tarima, ya que el zócalo del banco (50 cm. de alto) sobre el que apoya el tablero del asiento (54 cm. de fondo) muestra una división rítmica, mediante unas mensulillas talladas que se acompañan con los estípites que separan los respaldares. Cada respaldo lo forma un tablero rectangular de 210 cm. de alto, que en la parte superior delinea un arco de medio punto, bordeado por un baquetón quebrado y pequeños motivos vegetales en las enjutas, y una bella cabeza de querubín con las alas cruzadas sobre la clave. La zona central del tablero carece de decoración, contrastando su desnudez con el enmarque y con la crestería. Los estípites exhiben fustes cajeados y ornamentados con un festón vertical de frutos y hojas muy carnosas; muestran doble capitel y un pequeño ábaco moldurado. El “capitel” inferior lo forma un paralelepípedo muy plano dispuesto verticalmente y decorado por tres cabecillas de querubines con las alas cruzadas; sobre esta pieza apea el auténtico capitel, más clásico, formado por una doble hilera de hojas de acanto, y el ábaco; sobre él se apoya un entablamento con arquitrabe liso, friso ornamentado con carnosos elementos vegetales espaciados, y pronunciada cornisa, sobre la que se asienta la crestería.

En el convenio firmado entre el autor y el procurador de la cartuja, se especifica cómo debe ser la crestería “*en la coronacion habra escudos de la Religion con niños y otros con armas Reales con aguilas y leones*”

conforme arte y hermosura..."⁴⁵. Efectivamente, sobre cada sitial se muestra un escudete, y los que contienen en su interior motivos de la heráldica cartujana (se han reducido a dos: la cruz con la corona de espinas y las siete estrellas alusivas a san Bruno y sus compañeros), aparecen sostenidos por angelotes con pequeñas alas desplegadas y movidas actitudes, alternándose con los escudos de Castilla, cuartelados con castillos y leones y cobijados por corona real, tenidos por leones rampantes coronados y águilas; todo ello va dispuesto sobre un zocalillo recortado con tres curvas contrapuestas, y compartimentado por pequeños pedestales sustentadores de jarrones. Estos bancos fueron trasladados, también, al madrileño monasterio de San Francisco el Grande, donde actualmente sus escaños se encuentran distribuidos entre la sacristía y la antesacristía, formando sectores de 3 y 4 asientos.

6.1. El autor: José de la Torre

Se trata de un arquitecto de retablos, perteneciente a una familia de arquitectos: hijo de José de la Torre⁴⁶ y sobrino de Pedro de la Torre⁴⁷, que trabajaron en la Corte. José de la Torre hijo, era, como su padre arquitecto, escultor y ensamblador, comenzando su quehacer profesional independiente, tras la muerte de su progenitor, en la década de los sesenta del siglo XVII. Sus obras más destacadas son el retablo y la custodia para la capilla de Ntra. Sra. de la Soledad (1664)⁴⁸; el retablo de la capilla de la Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero Madrid, 1664⁴⁹; el retablo mayor del monasterio de padres agustinos de Burgos (1672), concursando junto con Francisco Herrera el Mozo para las trazas y ejecución del retablo mayor del Hospital de Monserrat (Madrid, 1674)⁵⁰. Participa en obras reales, como el túmulo para las honras fúnebres de la emperatriz de Alemania (1673) y junto a otros arquitectos levantaron los arcos conmemorativos para la entrada en Madrid de la reina María Teresa de Orleans, esposa de Carlos II⁵¹, e interviene en la obra de la iglesia de la Concepción Real de Calatrava, entre los años 1686-1688.

Según Tovar Martín la obra de José de la Torre en el monasterio de El Paular está fuertemente arraigada en el barroco madrileño, así como en la tendencia iniciada a mediados del siglo XVII, por autores como Herrera Barnuevo, el Hermano Bautista, Pedro de la Torre y otros muchos maestros. Cuando José de la Torre hace la sillería capitular paularitana debía de tener unos 60 años, lo que hace que, aunque utilice un lenguaje arquitectónico acorde con los gustos estéticos de su época, se muestre muy moderado en la ornamentación de esta sillería.

N O T A S

- ¹ La Provincia Cartujana de Castilla se constituye en 1442, durante la asamblea de priores reunidos en el Capítulo General de la Orden, en la Grande Chartreuse, presidida por el Reverendo Padre Dom Francisco Maresme, quien planteó a los convocados la conveniencia de desgajar de la Provincia de Cataluña los, por entonces, cuatro monasterios ubicados en tierras castellanas, considerando que ello sería beneficioso para su desarrollo posterior, porque al haber sido dotados por los reyes de la dinastía Trastámara, o por personajes muy cercanos a la realeza castellana, llegarían a identificarse con la Corona de Castilla. Pasado el tiempo, llegó a comprender esta Provincia hasta siete monasterios: El Paular (Madrid, 1390), Las Cuevas (Sevilla, 1400), Aniago (Valladolid, 1441), Miraflores (Burgos, 1442), La Defensa (Jerez de la Fronteira, 1476), Cazalla (Sevilla, 1490) y Granada (1515).
- ² Según la leyenda el rey Enrique II encargó a su hijo la construcción de un monasterio cartujo en su nombre, para reparar los daños que su abuelo había causado a otros cenobios franceses de esta Orden durante su reinado.
- ³ GOMEZ, I.: *La Cartuja*, cap. II y pp. 39-40. SUAREZ FERNANDEZ, L.: *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, 2 vols. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1977, t. I, pp. 362-363. CANTERA, S.: *Los cartujos en la religiosidad y la sociedad españolas: 1390-1563*, p. 15, Salzburg (Austria), 2000.
- ⁴ SUAREZ FERNANDEZ, L.: *Ibidem*, p. 262.
- ⁵ GOMEZ, Ildelfonso: *Ibidem*, pp.86-93. Carta recogida por CANTERA, Santiago, *Opus cit*, Documento nº 29, p. 726.
- ⁶ Juan I de Castilla falleció en Alcalá de Henares el día 9 de octubre de 1390, al caerse del caballo, cuando se dirigía a presenciar una exhibición caballeresca.
- ⁷ Con Abderramán el segoviano trabajaron Juan García y el maestro carpintero Gabriel Gali, ambos de Segovia, y Alonso Esteban, alarife de la catedral de Toledo.
- ⁸ A principios del siglo XVII se construyó tras la cabecera una capilla ochavada para la exposición y adoración del Santísimo Sacramento, que se reformó y amplió, entre 1719 y 1723, siguiendo las trazas del cordobés Francisco Hurtado, quien poco antes había construido otra igual, pero de menores dimensiones, en la cartuja de Granada.
- ⁹ Padre Atanasio LOPEZ, O.F.M.: "Viaje de san Francisco a España", Archivo Ibero-Americano, t. I, pp.13-43. Madrid, 1914. P. Esteban IBAÑEZ, O.F.M.: *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte*, p. 15. Madrid, 1962. Cándido RIAL, O.F.M.: *San Francisco el Grande*. p. 3. 4ª ed. Zaragoza, 1999.
- ¹⁰ Real Cédula de 5 de julio de 1783, por la que Carlos III ordena que este templo se vincule al Real Patronato de la Obra Pía de los Santos Lugares.
- ¹¹ La capilla de Santiago, se denomina también de las Ordenes Militares, y en el frontal de la mesa de altar destaca la heráldica perteneciente a las Ordenes de Alcántara, Montesa, Santiago y Calatrava, situándose en el centro el escudo de la Orden de Malta.
- ¹² Marcelino MENENDEZ PELAYO: *Historia de los Heterodoxos españoles*, vol II, p. 953. Madrid, 1956.
- ¹³ A.R.A.BB.AA. Legajo 49-5/2.
- ¹⁴ Se anuncia esta subasta pública el 4 de octubre de 1843, y el monasterio es adquirido el 7 de marzo de 1844.
- ¹⁵ Así consta en diversos informes en el A.R.A.BB.AA. 49-5/2.
- ¹⁶ Orden de 24 de octubre de 1870.
- ¹⁷ Atendiendo a la R.O. de 9 de junio de 1872.
- ¹⁸ Real Orden del 27 de Junio de 1876, firmada por el rey Alfonso XII.
- ¹⁹ A.R.A.BB.AA. Legajo 49-5/2. En el primer Inventario de objetos artísticos que quedan en propiedad del Estado, realizado por D. Eugenio Serrano, comisionado por

la Academia de San Fernando y D. Julio Sáinz de Rozas, primer comprador del Monasterio del Paular, se citan “En la Iglesia: ...Una sillería de nogal completa y tallada en el coro de los Legos...Una sillería de nogal tallada y amplia en el coro de los sacerdotes” ...”En el Capítulo: ...Una sillería de nogal completa y un facistol pequeño”.

20. La Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén depende del Ministerio de Asuntos Exteriores, en cuyo Archivo se encuentran documentos muy detallados sobre los costes del traslado, inventarios, presupuestos y facturas de las obras y decoración efectuadas en san Francisco el Grande.
21. Quintero afirma que la sillería que actualmente se encuentra en el coro alto de san Francisco, procede del madrileño monasterio de Santo Domingo, cuyos 50 estalos fueron llevados al Museo Arqueológico Nacional (lugar donde nunca estuvieron las sillerías paularitanas, ya que la Orden dada por el Regente el 24 de octubre de 1870, quedó anulada por otra R.O. de 9 de junio de 1872), y que de aquí salieron los estalos para ser instalados en la iglesia franciscana.
22. Había sido Rector de la Real Basílica de San Francisco el Grande y Vocal de la Junta de Patronato de la Obra Pía de los Santos Lugares y, al menos por sus cargos, debía de conocer la existencia de los archivos. El P. Esteban Ibáñez, aún afirmando que las sillerías son las procedentes de El Paular, explica con detalle las teorías de los anteriores autores, sin decantarse expresamente por una u otra versión, lo que también induce a confusión.
23. El incendio se produce en 1854 y se hace la petición a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a cuya custodia estaba encomendada la sillería de los Padres paularitana, porque su estilo y número de estalos encajarían con el recinto y estilo del coro murciano, aunque, finalmente, éste se ocupó con la sillería del monasterio benedictino de San Martín de Valdeiglesias (Madrid). De todos modos, este tipo de peticiones fue bastante frecuente, y no tenemos más que recordar cómo la sillería de los Padres de la cartuja de las Cuevas (Sevilla) pasó a la catedral de Cádiz, y la de la cartuja de la Defensa (Jerez de la Frontera, Cádiz), estuvo a punto de ser trasladada a Santander, previa petición del obispo de esta Diócesis.
24. Así se denomina al conjunto de brazales altos y bajos.
25. Las sillerías catedralicias se suelen disponer en el espacio arquitectónico destinado al coro, situado en la nave central del templo, y poseen 2 órdenes de asientos, uno en la parte baja y el segundo en un plano más alto. Forman en planta un rectángulo al que le falta un lado menor, cerrado por una reja. La cátedra del obispo posee mayores dimensiones que los demás estalos y se sitúa presidiendo el orden más alto, en el centro del lado menor, frente al altar.
26. San Bruno aparece representado a partir de 1515, cuando su santidad es proclamada de viva voz por el papa León X y se le puede rendir culto sólo en los monasterios de la Orden Cartuja. Como la sillería de los Padres del Monasterio de El Paular es algo anterior a esta fecha, el Fundador de la Orden Cartuja no aparece representado en ella.
27. A.R.A.BB.AA. Legajo 49-5/2. Inventario unido al informe realizado el 3 de febrero de 1872.
28. A. M^o AA. EE. O.P. 270, Año 1883, n^o 124.- Componían esta sillería “18 sillas completas y 8 medias sillas” Cuando se habla de “medias” sillas se hace referencia a estalos que carecen de alto respaldo y doselete, que por necesidades de la comunidad cartujana, debido al aumento de hermanos, hubieron de realizarse en época distinta a la de la construcción de esta sillería.
29. La sillería del Monasterio de El Parral se encuentra actualmente ubicada en el presbiterio de la iglesia de San Francisco el Grande, por lo que la comparación resulta fácil con ésta de los Hermanos, dispuesta en el Aula Capitular del mismo convento.
30. A. M^o AA. EE. OP. 270, 1883.

- ³¹. Mide el Aula Capitular 8,20 m. de largo, por 4,60 m. de ancho, y, aparte de la puerta de entrada desde la sacristía, tiene otras dos puertas –dispuestas enfrentadas simétricamente a dos ventanas– que han servido para la reubicación de las puertas de madera talladas que en El Paular daban acceso desde la iglesia al claustro menor y a una capilla.
- ³². Angulo recto que forman las sillas.
- ³³. Hemos de seguir refiriéndonos aquí al documento del A. M^o AA. EE. OP., que en su p. 124, probablemente redactado por Angel Guirao, no estima oportuno citar los temas ornamentales que ostentaban los antepechos de las sillerías.
- ³⁴. La representación del Espíritu Santo; según el *Libro de Santiago*, (apócrifo) una paloma se posó en la vara florecida de José, y hasta en la cabeza, interpretándose como un signo del cielo de que era elegido como esposo de la Virgen.
- ³⁵. A. M^o AA. EE. OP. fol. n^o 20. Presupuesto del coste aproximado de presentación y restauración de la sillería de Legos, realizado por A. Guirao:...” *En esta sala se han de colocar dos puertas traídas de la Cartuja que hacían juego con dicha sillería, y como que varían en su alto y tienen su armadura en parte perdida por los muchos años...*”
- ³⁶. Vide J. LOPEZ CAMPUZANO, “Aportaciones a la iconografía de san Bruno” en *Anales de Historia del Arte* n^o7, pp. 193–209; LOPEZ CAMPUZANO, J. “Iconografía de san Bruno en Andalucía”, *Actas del Congreso Los cartujos en Andalucía*, vol. I, pp.37-58. Salzburg (Austria), 1999.
- ³⁷. La Prudencia se personifica en una mujer con una serpiente, atributo que se basa en la frase” *Sed prudentes como serpientes*” (Mat., 10-16).
- ³⁸. RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*, vol. V, p. 532. Barcelona, 1998.
- ³⁹. Hemos de insistir en que sólo había una silla cátedra, que no se colocaba unida a la fila de estalos, aunque formaba parte de la sillería del coro de los Padres y por tanto, construida en el mismo estilo gótico, a diferencia del estilo plateresco de la sillería de los Hermanos, de las que nos estamos ocupando.
- ⁴⁰. NAVASCUÉS, Pedro: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, pp. 31-35. Madrid, 1998.
- ⁴¹. ALFONSO X: *Partida I*, título I, Ley V.
- ⁴². VALLÉS, José: *Primer Instituto de la Sagrada Religión de la Cartuxa*, Barcelona, 1792.
- ⁴³. A. M^o AA. EE., OP. 270, fol. 22. La factura se había presentado el 30 de marzo de 1885, y en ella se detalla también la “Restauración de dos pares de puertas esculpidas con su cerco nuevo, y un friso de nogal macizo, a 600 ptas. cada una... 1.200 ptas.”
- ⁴⁴. A.P.M. Protocolo n^o 11960, fols. 834-838.
- ⁴⁵. Cit. por TOVAR MARTIN, Virginia: “José de la Torre en la Real Cartuja del Paular” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, pp. 1-17. Madrid, 1977.
- ⁴⁶. AGULLO y COBO, M.: “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII, Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García” *Archivo Español de Arte*, 1974.
- ⁴⁷. TOVAR MARTIN, V.: “El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre” A.E.A., 1973.
- ⁴⁸. TOVAR MARTIN, V.: “José de la Torre...” A.I.E.M., 1977, p. 13.
- ⁴⁹. TOVAR MARTIN, *Ibidem*; AGULLO y COBO, *Opus cit.*
- ⁵⁰. TOVAR MARTIN, *Ibidem*.
- ⁵¹. Marqués de Saltillo: “Previsiones artísticas” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, p. 383. Madrid, 1947.

EL PROYECTO DE SANTIAGO BONAVIA
Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN JUSTO
Y PASTOR DE MADRID (1739-1754).

APÉNDICE DOCUMENTAL

SILVIA SUGRANYES FOLETTI

ESTE REPERTORIO completa y documenta la historia de la construcción de la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (hoy San Miguel) durante los años 1739 y 1754, descrita en otro trabajo ya publicado¹. Entre los numerosos documentos citados en aquél artículo, todos inéditos, recojo aquí en orden cronológico los que aportan noticias novedosas respecto al tema tratado y sobre los personajes involucrados.

El material de archivo consultado comprende memoriales, informes, peticiones y licencias de obra, avances, recibos, balances, borradores de contratas, documentos legales (cartas de pago, escrituras de obra y de compañía, escrituras de liberación de compañía y de separación de obra) y cartas. Éstas últimas, las más numerosas, reflejan y aclaran las relaciones entre las personas que intervienen en la obra; remitentes o destinatarios de las cartas son: el marqués Scotti, Santiago Bonavia, Vigilio Rabaglio, Andrés Rusca, el cura párroco Manuel López Aguirre, el mayordomo de fábrica Antonio Castroviejo, el capellán Benito de San Martín, los sucesivos arzobispos gobernadores de la diócesis de Toledo (Bernardo Froilán de Saavedra, arzobispo de Larisa; Pedro Clemente de Aróstegui, que hereda el título anterior; Manuel Quintano Bonifaz, arzobispo de Farsalia) y el secretario de cámara del Cardenal Infante don Luis, Sebastián Fernández de Helices. Debido a

su amplitud no se publican aquí las escrituras de obra, que fueron imprescindibles para determinar los tiempos de la construcción y el estado de las obras.

La información aportada por los documentos escritos ha permitido datar e interpretar los documentos gráficos a disposición: los doce dibujos de la iglesia de San Justo que se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que forman parte del fondo Rabaglio.

Para facilitar la lectura, recuerdo brevemente el desarrollo de la obra. En 1735 es nombrado titular de la diócesis de Toledo el Infante don Luis, que a la sazón tiene ocho años; tres años después se le impone el capelo cardenalicio. Su tutor y mayordomo, el marqués Scotti, es quien toma las decisiones en materia arquitectónica, por lo menos durante la niñez del Infante. La obra de San Justo es la primera empresa constructiva patrocinada por el Infante Cardenal: en 1739 Santiago Bonavía entrega a Su Alteza el proyecto para la nueva iglesia de San Justo, que debe sustituir el templo de origen medieval que amenaza ruina y es insuficiente para el elevado número de fieles. La ejecución de la obra se encomienda a Vigilio Rabaglio, que será su responsable hasta 1753. Primero se construye la nueva nave de seis capillas laterales, que se realiza en dos fases; la primera (1739-1743) es la obra de mayor envergadura: la construcción desde los cimientos hasta el tejado y la fachada; durante la segunda fase (1743-1747), se decoran el interior y el exterior de la nave: estucos, pinturas, retablos y esculturas de la fachada. Más tarde, entre 1750 y 1754, se desmonta el antiguo edificio y sobre él se edifican la capilla mayor y las oficinas parroquiales.

Las abreviaturas empleadas que remiten a los archivos y sus secciones son las siguientes:

| | |
|----------|---|
| ADT | Archivo Diocesano, Toledo |
| Rep tem | Reparación de templos, sección del ADT |
| Card Inf | Cardenal Infante don Luis 1736-1754, sección del ADT |
| AV | Archivo de Villa, Madrid |
| ASA | Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, sección del AV |

Criterios de edición:

En la transcripción se respeta la ortografía de los manuscritos, salvo el uso de la u por v y las dobles consonantes, normalizadas según el uso actual. La puntuación, las mayúsculas y minúsculas, los acentos, los apóstrofes y la separación de las palabras también siguen el uso moder-

no, al igual que las abreviaturas, que se han resuelto a execpción de los títulos: S.A., S.A.R. (Su Alteza Real), V.A. o V.R.A. (Vuestra Real Alteza), V.E. (Vuestra Excelencia), S.Illma o S.Yllma. (Su Ilustrísima), V.I., V.Y. (Vuestra Ilustrísima), S.M. (Su Magestad), v.m. (Vuestra Merced), V.S. (Vuestra Señoría).

SIN FECHA, PERO C. JUNIO 1739

AV, ASA, 1-188-23

Informe anónimo para la villa de Madrid previo a la petición de licencia de obras²

Haviendo representado al serenísimo señor Ynfante Cardenal el doctor don Manuel López de Aguirre, cura propio de la parrochial de San Justo y Pastor de Madrid, y don Antonio Castroviejo, presbítero y mayordomo de la fábrica de dicha yglesia, cómo, a causa de la suma estrechez de la dicha parrochial respeto al subido número de feligreses, desde el año 1698 de hecho se empezó a fabricar nueva y más capaz yglesia, habriendo zimientos y empezando a levantar paredes principales, areglados a la planta que por este fin formó don Theodoro Ardemanus; y haviendo zesado dicha obra por ciertos contingentes que obligaron a divertir los caudales en otra parte aún más precisa, ahora haviendo ya cumplido con los empeños se hallan en estado de proseguir su yglesia; pero han reparado que se ofrezan algunos incombenientes en proseguir la planta que dexó hecha don Theodoro Ardemanus, siendo los principales el no quedar terreno suficiente, así para sachristía como para otras ofizinas yndispensablemente nezesarias, que son casa habitable para dos thenientes y dos sacristanes; presentaron al [...] Ynfante Cardenal la nueva planta que, abreviando en algún modo la primera idea de don Theodoro, deja espacio según su representación para que se quiten y se remedien los incombenientes expresados; y haviendo visto S.A. que las capillas quedavan de sólos diez pies de ancho y que en dicha planta no había cosa de especial novedad, siendo como son comúnmente todas las yglesias que se ven en Madrid, por tanto mandó Su Alteza, por medio del [...] marqués Scotti, su gobernador, a don Santiago Bonavia formase una planta que sin salir de los límites o líneas que ziñe la última que fue presentada por dicho señores cura y mayordomo, tubiese alguna novedad graciosa y que fuesen las capillas más capaces y magestuosas, coro y altar a la romana y todos los demás adornos fuesen correspondientes.

Para obedezzer pues a tan soberano precepto, don Santiago empezó a examinar la planta referida y halló que, dexando lugar para sacristía, vibienda del párroco, dos thenientes y dos sacristanes a tenor de la representación de los referidos señores, ay para la yglesia ciento y treinta y nueve pies lineales, contados desde el testero interior hasta la línea exterior de un pórtico que forma antes de entrar en dicha yglesia; y notizioso asímismo que por la parte adelante de dicha yglesia, aonde deve formar fachada, se podría ganar algún terreno, sin interromper la línea de las calles que por todas partes circundan esta fábrica, para formar siquiera unos escalones para entrada. Y hecho cargo de lo que S.A. manda, que es la dicha yglesia ha de tener coro y altar a la romana, media naranja proporcionada nel cruzero, o sea capilla mayor, dos altares y en el restante cuerpo de yglesia ha de haver tres capillas cada lado más capaces que fuese posible, tribuna para el órgano, escalera para subir a ella y a los techumbres de la yglesia, pila del Buptismo [sic] y cimiterio sufiziente para entierros; y porque no podían en el espacio de ciento quarenta y un pie y medio de línea que queda para toda la longuitud repartir con la decencia combeniente todas las referidas partes de yglesia, ydeó mover la arquitectura de forma que haciendo unos arcos diagonales hiciesen bizzarria nueva y gustosa a la vista y al mismo tiempo, dexando ámbito proporcionado para las capillas del cruzero, quedase espacio competente para el ensanche de las capillas que corresponden al cuerpo de la yglesia.

Las medidas principales de la planta que ha formado y presenta dicho don Santiago y que va acompañado con el alzado de la fachada exterior y un corte interior de todo el largo de la yglesia, son como se sigue. Todo el largo ynterior de la yglesia, desde la entrada hasta el testero, es ciento y quarenta y un pies y medio repartidos en esta forma:

Desde la entrada hasta el diámetro interior de la media naranja, setenta y tres pies y medio

Diámetro de la referida media naranja, quarenta pies.

Desde dicho diámetro de la media naranja hasta el último testero del coro, veinte y ocho pies.

El ancho de la nave principal es de treinta y cinco pies y medio.

A un lado de la puerta principal queda una escalerilla a caracol de siete pies de diámetro para subir a la tribuna del órgano y techumbres de la yglesia y al otro lado queda lugar para la pila bautismal.

Las dos capillas que quedan en medio al cuerpo de la yglesia son de diez y siete pies de ancho y diez de esfondo.

Las otras quatro laterales a las dos dichas son de quinze pies de ancho y ocho de esfondo.

Las dos capillas del cruzero son veinte y dos pies de ancho y diez de esfondo.

A las seis capillas primeras no se deven poner canzeles de yerro, mas se le harán dos escalones y su balaustrada de jaspe lustre como se a demostrado en la planta y corte interior. En el zentro que caen los últimos arcos diagonales se deve colocar a plomo el altar mayor, quedando luego el espacio de veinte y un pies para el coro. Por la parte delante de dicho altar se harán sus dos escalones con alguna buelta o porzión graciosa, que son su balustrada compañera de las demás sirve de rexi-lla para la santa comunión y para la separación de los eclesiásticos de los seglares. Para las dos puertas coterales [sic] se entra a la sacristía y casa del párroco y demás ofizinas, pudiéndose executar dichas cosas conforme a la proposizión hecha por los mencionados señores en la planta referida. Las dichas capillas podrán asímismo dedicarse conforme lo tienen ydeado y proiectado.

En la planta de la fachada están señaladas dos puertas laterales, además de la principal que por siete escalones da entrada a la yglesia éstas se deven entender que servirán para baxar al zimiterio que se ha ideado formar debaxo de una porzión competente del cuerpo de la yglesia. La fachada exterior podrá executarse de piedra barroqueña o de buena cal conforme se tubiese más combeniente al caudal.

No puedo dexar de decir que a alguno le parezerá estraño o quizás peligrosa la novedad de cargar la media naranja que se deve hacerse, toda de buena fábrica y sin madero ninguno, sobre unos arcos diagonales; mas sobre este punto sólo se dize que la persona que deva ejecutar esta ydea quedará instruido del modo que deve ejecutarse con toda seguridad este empeño.

15-XI-1746

ADT, Rep tem, Leg M 17, Exp 23

Declaración y reconocimiento de la obra y mejoras de San Justo por Pablo de Torres,
Juan Esteban y Ventura Padierne

[...] Don Juan Esteban, don Pablo de Torres, maestros arquitectos de los nombrados por los señores del Real Consejo y don Bentura Padierne, también arquitecto, aparejador en la obra nueva del Real Pala-

cio, juntos y de mancomún nombrados [...] declaran estar executadas dichas obras según arte y fortificación y regla de arquitectura, observando la mayor parte en lo principal proyectado por los diseños y guardando las perpendiculares por lo exterior y interior [...] como asimismo está executado según arte y fortificación toda la fábrica de albañilería de los arcos, arco toral, bóvedas, lunetos, cascarón, guarnecidos de yeso negro, blanqueos y corniza en la circumbalazón de cascarón, corniza principal, pilastras con sus capiteles de orden compuesta, adorno de ventanas y puertas y demás estuques de cal y yeso blanco crudo con alguna ynovación que es de más estimación y valor; el solado de la yglesia subterránea de valdosa de la marca regular, con sus aoquines de piedra barroqueña y cintas de lo mismo que forman y dividen las sepulturas [...] En cuia conformidad tiene cumplido con la escriptura de obligazón y sus condiciones, siendo de cuenta de la fábrica el ymporte de las mejoras executadas y su satisfazón, las que se explicarán y son del thenor siguiente.

Primeramente, la execusión de los dos cuerpos de torres [...] desde donde se devieron de formar los dos frontis, subiendo sus perpendiculares de fábrica de alvañilería y esquinazos de piedra barroqueña por lo exterior del texado sobre sócalos, sus pilastras labradas por los quatro paramentos, collarino y capiteles de orden jónica a dos caras vistos; alquitrave, friso y cornisa, corredores con su sócalo, pasamano y valaustres de dicha piedra [...] y sobre dicha cornisa un sócalo sobre que sienta el encadenado de los dos chapiteles, asiento de los gatillos y grapas de fierro que han sido necesarias [...]. Los remates de dichos chapiteles que son alcarchophas, ojas, palmas y guirnaldas de fierro y plomo [...]. La tribuna de la yglesia con su varandilla echa a dibujo, de talla calada de estuco de cal y yeso blanco crudo, según diseño que se hizo y planta de madera con su moldura [...]; adorno de la capilla del Bautismo [...], taladros para el gobierno de las cortinas de las ventanas y sus cordones, guiados al coro con diez y ocho garruchas de madera [...]. Las demasías en los adornos de estucos de las ventanas y sobre-capillas de esta nabe, por ser de más valor que los que están demostrados en el diseño [...]; diferentes jarrados en la pared vieja de la sacristía y en los pasos, y en dicha pared y para mantenerla un arco de albañilería en lo subterráneo [...]. Reforzar las paredes de lo ynterior del patio de la yglesia vieja de barro y cascote [...], empedrado de dicho patio y fábrica de albañilería [...]. En la yglesia subterránea, el forjado, jarrado y guarnecido de cal del taviqe que divide perpendicularmente como el de arriva [...] tienen por augmento y mejoras en

dicha obra y que, habiendo echo su habanze por los precios regulares [...], quedan líquidos en ciento y seis mil doscientos y sesenta y quatro reales de vellón, quedando asimismo de cuenta de la fábrica el revaxo de todos los peltrechos [...] como son sus herramientas [...].

20-XI-1746

ADT, Rep tem, Leg M17, Exp 23

Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] He visto también mui atentamente la declaración de don Pablo de Torres y demás maestros nombrados para el reconocimiento [...]: soy de sentir se deven abonar a don Vigilio Rabalio la demasía de la talla de las puertas principales de la yglesia, tanto por no estar así demostradas en el diseño de la fachada como porque quando manifesté a V.E. los diseños para escojer y hize presente lo que decía Vigilio, V.E. se sirvió mandar se hiziese lo mejor [...], cuia mejora considero de nuebecientos reales. En quanto a la tasación, veo que han considerado los precios según lo regular que se acostumbra en Madrid en las demás fábricas usuales, sin considerar la mucha altura, ser los materiales de ladrillo de la Rivera más costoso de lo que se gasta regularmente en Madrid, el haver tenido oficiales albañiles ytalianos que llevan un jornal más subido de los de la tierra y que por detenerse más en lo exacto y pulido de la labor, no hazen tantos pies de fábrica como los españoles; por cuia razón considero que justamente se ha quejado Vigilio a V.E., porque creo que apenas le alcanzará para los gastos que ha tenido. Y respecto de que la obra está bien executada y que no le queda a mi entender ganancia ninguna [...]. considero digno de la grandeza de S.A. y de la benignidad de V.E. se le remunere con una ayuda de costa o gratificación que pareciere más proporcionada a la gran prudencia de V.E. [...].

8-XII-1747

ADT, Rep tem, Leg M17, Exp 23

Antonio Castroviejo al marqués Scotti

[...] Por haver entendido que el maestro Vigilio marcha a su patria, si fuese de el agrado de V.E. se servirá mandarle que deje la planta tan peregrina que tiene de la capilla maior de San Justo. Y si me la mandase entregar V.E., la pondré su marco dorado y en el parage que resuelva V.E. para tenerla prompta a sus órdenes. Yo lo estoy para obedezzerlas, sintiendo mi oziosidad por carezer de las honras de V.E., cuia vida pido a Dios dilate muchos años para bien mío y de su yglesia [...].

29-III-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A

Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] Con motivo de hallarme en este sitio del Retiro he pasado oy a la dicha yglesia de San Justo y he pedido los diseños al mayordomo a fin de bolverme a enterar y ramemorar [sic] el todo de la obra y si fuese nezesario dar alguna instrucción o advertencia a Tadeo o a la persona que más fuese del agrado de V.E.; me ha respondido que todos los referidos diseños están en poder de don Pedro Rabaglio, hermano de Vigilio, que con porfiada tenacidad jamás los ha querido entregar por eficazes instancias que se le han hecho; y siendo que antes de dar principio conviene tener presentes los diseños para prevenir lo que pueda ocurrir, me parece sería [sic] conveniente que V.E., en los términos que tubiese por razonables, escriviese al dicho Pedro Rabaglio mandándole remita luego a manos de V.E. los diseños todos bien acondicionados y acomodados, para quedar V.E. informado de lo que falta que executar y dar las providencias que sean del caso y convengan [...].

7-VI-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti con el resumen de la escritura de contrata que propone para la obra de la capilla mayor y oficinas parroquiales

Excelentísimo señor, digo yo, Vigilio Rabaglio, maestro arquitecto en esta corte, que me hobligo a executar de mano y materiales el cuerpo de la capilla maior que falta hazerse ha cumplimiento de la fábrica de la yglesia parroquial de San Justo y Pastor desta corte, dirigida por don Santiago Bonabia y según los dibujos aprovados por S.A., en prezio y baco [sic] las condiciones siguientes.

Es condizión y de mi quenta demoler toda la fábrica vieja y valerme de todos los materiales que puderen [sic] servir, así de la capilla alta y despacho como también de la poca vivienda del cura pároquo.

Es condizión baziar las zanjas de toda la capilla maior del mismo piso de lo que está executado, sacando la broza al campo.

Es condizión formar el zimientto de mampostería, cal y pedernal, asta enrasar con el mismo que hoi se halla executado de la bóveda, como también se deverán formar sus pilastras de piedra varoqueña, arancos [sic] y lunetos de ladrillo fino de la Ribera, y paredes de cal y pedernal, asta enrasar con el piso principal de la yglesia superior.

Es condizión en dicha yglesia superior formar zócalo y basa de piedra varoqueña, raspado y pulido a la correspondenzia de lo executado en la nave, buscando la piedra del mismo color y grano y que pueda sufrir dicho pulimento.

Es condizión lebantar los machones y paredes de ladrillo fino, entripulando [sic] algún poquo de pedernal en los paragues de línea, dejando vajos de puertas, tribunas y bentanas con sus arcos correspondientes.

Es condizión formar arcos y pechinas del presbiterio, como también arcos toral superior y demás harcos que deben sufrir el grabe de la media naranja, asta enrasar con lo executado.

Es condizión lebantar toda la media naranja y linterna con su cruz y cubierta de plomo, no siendo comprendido la barandilla de hierro y coredor sobre los machones, que éstos deberán ser cubiertos de teja regular.

Es condizión todos los gatillos y grapas que se nezesitasen en dicha fábrica.

Es condición todo el plomo que se nezesite para cubrir la media naranja y linterna.

Es condición hacer el armadura y tejado del presbiterio de teja común.

Es condición jarado y blanqueo de toda la capilla maior y media naranja.

Es condición todas las molduras de yesería de el género que se hofre-ciesen, altas y bajas, en dicha capilla mayor.

Es condición todo el adorno de estuque corespondiente a lo executado, como también en antepechos de tribunas acompañando el del coro variando su dibujo.

Es condición hazer sus corredores para comunicar a dichas tribunas, todo blanqueado y rematado en forma.

Es condición tres gradas de mármol de San Pablo para dividir el presbiterio, éstas raspadas y pulidas, con algún poco de movimiento o quebrante por su línea.

Es condición rebocar de cal todo el exterior, inferior y superior, acompañando lo executado.

Es condición todas las maderas y clabazón que se nezesitase para dicha obbra.

Es condición a el exterior de dicha fábrica, lado de la casa del arzobispo, lebantar dos cuerpos de abitación para tenientes y sagristanes, dejando sólo a el primer cuerpo una distanzia competente a fin de dejar uego para una bentana, la única luz que puede tener la coleturía o despacho de dicha yglesia; y dicha habitación deberá ser cegnida sólomente a el terreno que hoi ocupa la fábrica antigua unendo con la casa del señor conde de Miranda.

Es condición una escalera de piedra varoqueña que baja a las bóvedas desde dicha coletoría o despacho.

Es condición lebantar las paredes que deve [sic] formar dos segrestías, guardaropa y coleturía deste modo: la segrestía principal deberá tener treinta pies de alto con su bóveda de roscha de ladrillo y su cornisa a el redor, dejando las bentanas corespondientes; y las demás piezas deberán lebantarse asta la altura de venti pies, echando suelos corespondientes, cielo raso y su cornisa al redor, como también su armadura y tejado regular echando las aguas a el patio de la casa del señor cura; y se adbierte en esta condición que si se nezesitase fortificar las paredes devisorias con el señor conde de Miranda, sotomurar, apear y formar zimiento, esto no se encluye por obligazón.

Es condición rematar de todo punto dichas ofizinas, puertas, errajes y bedrieras que se nezesiten, solado y demás asta dejarlas corrientes.

Es condizi3n todas bidrieras y redes de alambre que pertenezzen a la capilla maior y media naranja, como tambi3n solado de valdosa raspada y cortada.

Es condizi3n rematar la b3veda subter3nea, solada a correspondencia de lo executado.

Condizi3nes que la f3brica deve obligarse:

Es condizi3n el franquear las dos plazuelas contiguas a dicha f3brica para repuesto de materiales y asimismo el coral3n junto a San Miguel que antes ten3a la f3brica, a fin de guardar toda la madera y peltrechos de la f3brica.

Es condizi3n franquear de puerta o trecho todo el material que se nezesitase para dicha f3brica.

Es condizi3n terminar [sic] el tiempo que se deve emplear en concluir esta f3brica y que los caudales dever3n ser prontos para la prevenzi3n de materiales y en todo tiempo sin hazer falta.

Todo lo qual y bajo las referidas condizi3nes me hobligo a executar dicha f3brica y ofizinas en prezio de un mill3n y ochocientos mil reales de vell3n.

Aranjueris [sic] y junio 7 de 1749.

Vigilio Rabaglio.

14-VI-1749a

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio a Sebasti3n Fern3ndez Helices

Mui se3or m3o, en atenzi3n a los muchos fahores que siempre he rezibido de V.S., no de3o de canzar a V.S. y suplicarle, mirando tambi3n que no tengo destino ni pareze por 3l la parte de Palacio; lo tendr3 a lo menos no se me malogre la obra de San Justo: d3golo as3 el motibo de ver mui mal aparato en ella y de que la considerazi3n de don Santiago no ba con el zimiento y armon3a acostumbrada; no me pareze de averle ofendido y que no tiene raz3n de azer menosprecio de mi conduta. S3 de buen autor que se est3 copiando mi plan y que se est3 formando nuevo areglamiento con prezio vile; y para un pr3nzipe no es de aconsentir, si s3lo se deve mirar en lo executado y con el mismo y m3s ruinator se baia condu3endo asta el fin dicha f3brica. Asimismo se deve tener presente el caso de la yglesia o media naranja de Santo Tom3s

en este de Madrid y más moderno la Capilla del Obispo en Segovia l' ocasión de su ruina.

Será el maior sentimiento que io pueda tener en este mundo el que no se reflexione la conducta de su seguridad y para ésta he consumado nueve años de estudio y práctica en ella, a que puedo asegurar su perfecta conclusión [...]. Fiando en su bondad en todo con el maior obsequio a V.S. besa las manos [...].

[Respuesta:]

Que ya habrá visto por la de S.E. el ningún arvitrio que aquí tenemos para complazerle. Y por lo que mira a la fábrica de San Justo, hasta que se den nuevas providencias no sé si podré hacer algo en su favor.

14-VI-1749b

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] He dejado en mano de don Santiago todos los planes y alzados que perteneze [sic] a la fábrica de San Justo y Pastor -los mismo [sic] que merezí el año pasado poner en mano de V.E.-, y juntamente el tanteo pormenor del importe que puede tener para rematar dicha fábrica [...]. Me es de bastante mortificación el ver que quasi toda la jente conocida han mudado de semblante y parece no meresco aquella atenzión que en otro tiempo he servido y estimado [...].

[Respuesta:]

[...] Vigilio, he recebido la de v.m. y siento que sus justificaciones en la corte no hayan tenido el buen éxito que deseava, por las veras con que deseo sus satisfaziones, y crea que en quanto de mí dependa, concurriré a que las tenga mui cumplidas. Nada me ha embiado don Santiago Bonavia tocante a la obra de San Justo; luego que lo haga procuraré se tome determinazió[n] [...].

15-VII-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A
Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] Sobre las cosas de San Justo, como en otra mía tengo dicho a V.E., voy trabajando para sacar en limpio la poca legalidad de Vigilio, y formar un proyecto justificado para que se execute lo que conviene a los precios devidos y no esorbitantes, y espero poderle remitir quanto más antes, pues le tengo en buen estado [...].

22-VII-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1
Presupuesto de Santiago Bonavia para la obra de la capilla mayor de San Justo

Abanze prudenzial del coste que puede tener la obra proyectada para la conclusión de la yglesia de San Justo y Pastor en la villa y corte de Madrid, executada a toda costa de materiales y manos [reales de vellón]:

5.557 baras cúbicas de escabazón o baziado en las zanjas de los zimientos de la yglesia, sachristía, sala del despacho y abitaciones pertenecientes a dicha yglesia, como también del ámbito de las bóvedas que, a prezio de 5 reales y medio cada vara de picar y sacar a el campo, ymporta 30.563 reales 17 maravedís.

28.230 pies cúbicos de mampostería en los zimientos de dichas zanjas, a 2 reales cada pie, 56.460 reales.

33.917 pies cúbicos de albañilería en las paredes de la vóveda subterránea hasta enrasar con el piso superior de la yglesia, a 2 reales y medio cada pie, 84.792 reales 17 maravedís.

2.982 pies cúbicos de cantería en zócalo, pilastras e ympostas en dichas bóvedas, labradas a picón, bale cada pie a 6 reales 1/2, 19.383 reales.

4.526 pies de bóveda subterránea, con arcos y lunetos, bale cada pie a 2 reales 1/2, 11.315 reales.

19.690 pies cúbicos de albañilería en las paredes de la línea, testeros de las capillas del cruzero y sus dos lados, hasta la altura de 30 pies, a 2 reales 1/2 cada pie, 49.225 reales.

28.606 pies de albañilería en dichos parages de 30 pies arriba, hasta enrasar con el asiento de las armaduras, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie cúbico, 78.666 reales 17 maravedís.

15.090 pies cúbicos de albañilería en las dos paredes y machones ynteriores y pared testero del presbiterio hasta 30 pies de altura, a 2 reales $\frac{1}{2}$ cada pie, 37.725 reales.

24.437 pies cúbicos de albañilería en dichos parages, de 30 pies arriba, hasta el asiento de las armaduras, a 2 reales $\frac{3}{4}$ cada pie, 67.201 reales 25 $\frac{1}{2}$ maravedís.

760 pies cúbicos de cantería para los pedestales y basas en lo restante de la capilla mayor, a 12 reales cada pie, 9.120 reales.

Para lustrar dichas basas y pedestales, 6.000 reales.

3.230 pies en las bóvedas del presbiterio y cruzero, arcos y lunetos, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie, 8.882 reales 17 maravedís.

18.104 pies cúbicos de albañilería en el cuerpo de luzes, quitados los huecos de bentanas, a 2 reales $\frac{3}{4}$ cada pie, 49.786 reales.

7.820 pies cúbicos de albañilería en la media naranja hasta el asiento de la linterna, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie, 20.505 reales.

1.500 arrovas de plomo para cubrir la media naranja, a 52 reales la arrova, 48.000 reales.

400 arrovas de fierro para cadenas, gatillos y bolsones en la media naranja, a 32 reales la arrova, 12.800 reales.

8 tramos de armadura sobre el presbiterio de terzias de 30 pies, con sus balcones, a 600 reales cada tramo de 9 pies, 4.800 reales.

Para la cruz y bola del remate de la linterna, se consideran 3.800 reales.

526 tapias de reboco en lo exterior del cuerpo de la yglesia y cuerpo de luzes, con sus adornos de molduras, pilastras y capiteles (orden dórico), a 20 reales la tapia, 10.520 reales.

496 tapias de jaarrado y blanqueo en toda la capilla mayor y media naranja, a 20 reales la tapia, 9.920 reales.

26 pies de cornisa en la linterna, a 8 reales el pie, 208 reales.

26 pies de basas y capiteles en las pilastras de dicha linterna, a 8 reales el pie, ynclusos ambos jéneros, 208 reales.

26 pies de cornisa en el anillo, a dicho prezio, 208 reales.

130 pies de cornisa sotabanco del cuerpo de luzes, 8 reales el pie, 1.040 reales.

130 pies de cornisa prinzipal de la media naranja, a 30 reales el pie, 3.200 reales.

130 pies de cornisa prinzipal que corona los arcos, a 30 reales, 3.200 reales.

220 pies de cornisa sotabanco del presbiterio y cruzero, a 8 reales el pie, 1.760 reales.

208 pies de cornisa prinzipal del presbiterio y cruzero, a 30 reales el pie, 6.240 reales.

16 capiteles de pilastras del cuerpo de luzes, de talla (compuestos), a 250 reales cada uno, 4.000 reales.

8 adornos de las ocho bentanas de dicho cuerpo, a 250 reales cada uno, 2.000 reales.

4 bentanas en el presbiterio y cruzero, dos obaladas y dos prolongadas, bale el adorno de las obaladas 600 reales y las prolongadas 500 reales, y todas 1.100 reales.

2 medallas de estuque de figura bajo relieve, bale cada una 250 reales, 500 reales.

4 capiteles (de orden compuesto) del presbiterio, con guardas y contraguardas, bale cada uno 300 reales, 1.200 reales.

Adornar dos tribunas y quatro puertas correspondientes que comunican a la sachristía y despacho, balen todas 8.000 reales.

72 pies en dos puertas de obra moldada a dos azes, con tableros de nogal para los lados del presbiterio, a 12 reales cada pie, 864 reales.

Los errages de dichas puertas, 600 reales.

4 bastidores de vidrieras con sus redes de alambre que componen 128 pies, bale cada pie a 4 reales $1/2$, 576 reales.

Componen 8 cercos del cuerpo de luzes 960 pies y los 8 de la linterna 80 pies, que todos son 1040 pies de vidrieras y redes de alambre, a 4 reales $1/2$ cada pie, 4680 reales.

65 tapias de reboco de cal y blanqueo en la bóveda subterránea, a 18 reales la tapia, 1.170 reales.

850 baldosas finas de media vara en quadro y 4 dedos de grueso, raspadas y cortadas para el suelo de dicha bóveda, bale cada una 2 reales, 1700 reales.

228 pies de gradas de piedra para subir al presbiterio, a prezio cada pie de 12 reales, 2.736 reales.

110 pies de gradas y tarima de piedra para el altar mayor, a prezio cada pie de 12 reales, 1320 reales.

14.340 pies cúbicos de albañilería hasta la altura de 30 pies desde el piso prinzipal del presbiterio, en la sachristía y piezas ynmmediatas a ella, a 2 reales $1/2$ el pie, 35.850 reales.

8.947 pies cúbicos de albañilería en dichas piezas de 30 pies arriba, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie, 24.607 reales 82 maravedís.

8.838 pies de albañilería en las piezas de la abitación ymmediatas a la sachristía hasta 30 pies de altura, a 2 reales $\frac{1}{2}$ el pie cúbico, 22.087 reales 17 maravedís.

3.263 pies de albañilería en dichas piezas, de 30 pies arriba, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie cúbico, 8.973 reales 82 maravedís.

9 tramos de armadura sobre la sachristía y piezas pertenecientes a ella de vigas terzias de 26 pies con sus jabalcones, a 500 reales cada tramo de 9 pies, 4.500 reales.

15 tramos y medio de armadura de maderos de a 6 en las abitaciones, a 235 reales cada tramo de 7 pies, 3.642 reales 17 maravedís.

18 tramos de armadura de maderos de a 8 en la misma abitación, a 200 reales cada tramo de a 7 pies, 3.600 reales.

3 tramos de armadura sobre la pieza que cierra el patio de sesmas de 24 pies, a 480 reales el tramo de 7 pies, 1.440 reales.

1.921 pies de bóveda en la sachristía y sala ynmediata a ella, a 2 reales $\frac{1}{2}$ el pie, 4.802 reales 17 maravedís.

163 tapias de jarrado y blanqueo en paredes y bóvedas de dichas piezas, a 20 reales cada tapia, 3.260 reales.

200 pies de cornisa en dichas piezas, a 10 reales cada pie, 2.000 reales.

Para el requadro de la bóveda y adorno de estuque (en la sachristía) para la pintura, se consideran 6.000 reales.

780 baldosas finas de media bara en quadro, raspadas y cortadas, para solar la sachristía y sala, a 2 reales cada una sentada en cal, 1.560 reales.

288 pies de peldaños de piedra en la escalera que baja a la bóveda, a prezio de 12 reales el pie, 3.456 reales.

8 puertas que componen 437 pies de obra moldada con tableros de nogal y sus errages, bale todo 3.500 reales.

5 bastidores de vidrieras con sus redes de alambre que componen 150 pies a 4 reales y medio cada pie, 675 reales.

Para un depósito de agua con su cañón para laboratorio a los sacerdotes, de mármol lustrado, se consideran 8.000 reales.

2 escaleras ynteriores de piedra que han de servir para las tribunas, a la media naranja y todo el uso de las torres, que componen 650 pies labrados llanos, a prezio de 7 reales cada pie, 4.550 reales.

1.640 pies de tabicón de un pie de grueso, ynclusos los entramados, jarrado y blanqueo en las abitaciones ynmediatas a la sachristía, a 2 reales $\frac{1}{2}$ el pie, 4.100 reales.

1.885 pies de tabique en dichas piezas y en dicha forma rematados, a real y medio el pie, 2.827 reales.

1.765 pies de cielo raso forjado en dichas piezas a 2 reales el pie, 3.530 reales.

609 pies de peldaños de madera en las dos escaleras de dicha abitaçión, a 2 reales $\frac{3}{4}$ el pie, 1.774 reales 25 $\frac{1}{2}$ maravedís.

184 tapias de jarrado y blanqueo en dichas escaleras, a 20 reales la tapia, 3.680 reales.

3.100 baldosas finas de terzia en quadro, raspadas y cortadas, sentadas en cal, a $\frac{3}{4}$ cada una, 2.325 reales.

Para demoler la yglesia vieja y sacar la tierra al campo, se consideran 12.000 reales.

Para demoler la capilla de San Juan y la del Baptismo y sacar la tierra al campo, se consideran 8.000 reales.

1.276 pies de obra moldada en puertas y bentanas con tableros de nogal en las abitaciones, a 7 reales el pie, 8.932 reales.

245 pies de obra enrasada fina en quatro puertas y immediatas a la calle en dichas abitaciones, a 4 reales el pie, 980 reales.

Los errages para dichas puertas y bentanas tendrán de costo 1.374 reales.

15 pares de puertas vidrieras con sus vidrios ordinarios componen 450 pies, a prezio cada uno de 2 reales $\frac{3}{4}$, ymporta 1.237 reales 17 maravedís.

15 fallevas para dichas puertas vidrieras, a 20 reales cada uno, 300 reales.

9 balcones de balaustres ordinarios, con peso cada uno de 4 arrobas $\frac{1}{2}$, a 2 reales la libra, ymportan 2.025 reales.

Para hazer los andamios nuevos y mantenerlos durante la obra, se consideran 20.000 reales.

Para hazer y mantener las zimbras que se pueden ofrezzer en arcos, bóvedas y lunetos de esta obra, se consideran prezisos 15.000 reales.

De modo que, según lo expresado, ymporta la prezedente relaziòn ochozientos noventa y siete mil nuebezientos sesenta y cinco reales de vellón.

Y se prebiene que sólo se a hecho juicio prudenzial sobre albañilería, cantería y carpintería tocante a la conclusiòn de la yglesia, sachristía y abitaciones correspondientes a ella, con algunos adornos de puertas y bentanas en el presbiterio y cruzero, haviendo separado de esta quenta los retablos y pinturas con otros adornos de mayor valor para en adelante, que según los dibujos se hará el juicio de su coste. Y

los géneros de albañilería con todos los demás géneros de obra que nezesitasen de zimbras se a computado su coste esento de ellas, y con ese fin se a aumentado la última partida.

Aranjuez y julio 22 de 1749.

29-VIII-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp1A

Carta de Vigilio Rabaglio a Antonio Castroviejo, mayordomo de fábrica

[...] Satisfago, aunque con cierta mortificación, a la obligación en que me veo de responder a v.m. en el asunto del abanze que se ha servido comunicarme para la conclusión de la real fábrica de la yglesia [...]; y en vista de lo expresado en él, con toda la realidad y bajo la corección de v.m., hai mucho que advertir y no coresponderá la ejecución al proiec-to sin apartarse precisamente del primero método emprendido en el cuer-po de yglesia. Pongo también bajo la comprensión superior de v.m. el reflexionar que en todas las obras y en particular en esta y de la enti-dad y circustancias que en ella concuren, es notable y espuesto a un ruinoso accidente el no proseguir con el método seguro para la subsis-tencia que se requiere. Puesto este fundamento de no deverse apartar de lo que conduce a buon fin, según mi corto entendimiento, aún admitiendo la disminución [sic] de la obra expresada en dicho abanze, digo que para su perfeta terminación no podrá salirse con menos gasto en cerca de un millón y medio de reales de vellón. Es manifiesto a v.m. el deseo que tengo de emplear todo mi quidado y zelo en esta obra y anelo el proseguirla bajo la sabia y prudente dirección de v.m [...].

30-VIII-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

Eccelentissimo Signore, mi rinovo con tutto il maggiore rispetto à piedi di V.E. e mi prendo l'ardire di rimetere la ingiunta copia della ris-posta che ho data al signor don Antonio Castroviejo in vista del suo avan-

ze. Eccellentissimo Signore, ben vedo che si tirano da miei nemici tutte le linee per il mio discredito e per levarmi la gloria di compire un'opera intrapresa e ridota al segno in cui si trova, mediante la grande bontà con cui V.E. si è degnata proteggere questo suo umilissimo servitore [...]. La prima volta che possi inchinare a V.E. le farò vedere palpabilmente la verità dela mia risposta; e con anche retrinciare la fabrica la porzione che intentano, non può assolutamente stare sicura se non si tiene il metodo praticato e per conseguenza, volendolo tenere come è indispensabile, non se ne può sortire a meno di un millione e mezo de reali di viglione con corta differenza. Non ostante, la tanta economica administracione dala persona ordinata di V.E. se ne potrà ridurre sufficienti risparmi.

Spero dala soma benignità e grande giustizia di V.E. non riuscirà a miei oppositori di tagliarmi la gloria a cui aspiro di terminare la detta fabrica. Ympegno per tanto tutta la gracia di V.E. a non abandonarmi di sua proteccion, premendomi più l'onore che l'interesse, e resto ala ubidienza di V.E. Con umilissimo rispetto bacio le mani di V.E [...].

8-IX-1749

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] Atento a la continuación de la fábrica de San Justo, devo decir que no me haze fuerza alguna lo que dice el maestro Vigilio que la obra se deve continuar en el mismo método que se ha empezado, porque con esta consideración se han areglado los precios, pues a ser de otro modo saliera aún más barato, y por mí no es más que querer hazerse preciso [...]. A fin de no escluir al maestro Vigilio, he propuesto de hazer a medida y por precios, en que no puede haver engaño por parte alguna. Y si don Antonio Castroviejo se apartara de Vigilio y manifestase los planes a otros de los mejores de Madrid, creo que no faltará quien entre de un modo o de otro, y Vigilio podrá asistir a ver si la obra se construie como se debe. Esto es quanto puedo esponer según mi corto entender a V.E., en cumplimiento de lo que se sirve mandarme [...].

10-X-1749

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

Eccellentissimo signore,

Mi prendo l'ardire, nel rinovare che facio a V.E. il mio umilissimo rispetto, di rimettere alla medesima Eccellenza Vostra copia della risposta che do ad una lettera sel signore don Antonio Castro Viejo, il quale sempre più pare voglia incaricarmi; solo prevengo a V.E. che hegli mi fa istanza che gli faccia copiare con la magior brevità il boradore delli disegni che contengono sagristia, vivienda et casa del parroco, come anche la copia della chiesa et abitazione anticha che si ritrovava; et su questo articolo solo ho risposto a quanto vedrà l'Eccellenza Vostra da detta mia risposta, non volendo far passo senza l'aprovacione di V.E., da cui in tutto e per tutto dipendo, come spero mi verà fatta rendere giustizia del mio progetto che ho dato e su cui m'impegno a compir l'opera senza discapito del mio onore e con susistenza della medesima, che è quanto mi avanzo a dire a V.E., a di cui piedi mi protesto con el [sic] più profondo rispetto.

Madrid a 10 ottobre 1749.

Eccellentissimo signore, umilissimo, devotissimo et obbedientissimo servitore,

Vigilio Rabaglio

Eccellentissimo signore marchese Scotti.

11-X-1749

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp1A

Copia de una carta de Vigilio Rabaglio a Antonio Castroviejo

[...] Mui señor mío, en atención a la muy apreciable de v.m. del día 6 del corriente en la que me manda responder al avance que me entregó, y a la marjen de él ponga los precios en cada partida [...], como también me manda olvide el primer proyecto de un millón quinientos mil reales vellón, respecto de aver otro hecho por don Andrés Rusca de un millón doscientos quarenta y cinco mil reales de vellón. Respondo pues en cum-

plimiento a la orden de v.m., y en primer lugar digo a v.m. me escusará de notar por mi parte postura alguna en el discurso de otro u de otros que haian hecho u iziesen en adelante [...], no he podido sacar salga a menos de la cantidad expresada y siempre que la obra haia de salir perfecta y no esté sujeta a recompensar mejoras (las que no reflexionando en el primer discurso, a veces éstas sobrepujan a el primer proiecto) [...].

Tocante a la copia de los dibujos que me pide v.m., diré sólo que ésto [sic] fueron formados por mi idea, pero no abiendo sido aprovados por S.E. señor marqués es inútil según mí el gastar tiempo para la copia del borador que tengo de el de la segrestía, el que únicamente pide su tanteo, además que a mi corto entender lo he proporcionado. Y por lo que mira a la vivienda del señor cura y destribución de las demás ofizinas, se haze preciso que el señor cura u v.m. se sirba manifestarme las que tiene ideado, pues no teniendo yo asunto las ofizinas que se deven contener de ningún modo puedo formar conzepto. Por lo que toca al plan de la yglesia vieja y demás oficinas, siempre lo podré sacar y lo tendrá a su disposición [...]. Para la entera formación de dibujos de la vivienda del señor cura y otras cosas más que se pudieren ofrecer, es menester maior tiempo y antes de sacarlas para remitirlas después alla digna aprovación de S.E [...].

12-I-1750

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1

Carta del marqués Scotti a Vigilio Rabaglio

[...] No obstante lo que v.m. me previno en carta de 10 de el pasado acerca de la obra de la capilla mayor, sacristía, avitaziones y demás ofizinas [...], a venido el Ynfante en preferir para ella a don Andrés Rusca, en considerazión a la mayor vaga que hace en los ajustes de dicha obra; y en atenzión también a lo bien que v.m. desempeñó la de el cuerpo de yglesia que estuvo a su cargo, de cuia ygual construcción, solidez y uniformidad quiere S.A. se haga la de la capilla mayor, se ha servido nombrar a v.m. por director e ynterventor de ella, con las condiciones y circunstancias que prevengo al cura párroco don Manuel López Aguirre y al majordomo de fábrica don Antonio Castroviego [...], por cuio travago y cuidado a resuelto también S.A. se le asista diariamente con el jornal de treinta reales de vellón.

14-I-1750

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1
Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Por la que recibo de V.E. de 12 del corriente beo lo mucho que me favoreze, y quál obligado me hallo de nuevo para acreditar con las obras quanto sea del gusto de S.A. y obediencia a V.E [...]. Que Rusca haga la obra o la ejecute otro siendo del agrado de S.A. y boluntad de V.E. está bien, pero no alcanzo a qué he de concurir yo al contrato de los ystrumentos que dicho Rusca u otro haian de hazer para la seguridad del cura, mayordomo de fábrica y demás de aquella yglesia, pues esto será bien que los ynteresados en ella aten su dedo como deben [...]; pero el que yo haia de responder enteramente de la fábrica que se haga, quando la gente ni los materiales están sujetos a mi disposición, no halcanzo cómo puede ser la responsabilidad de un todo a lo que yo no ejecuto; lo que yo haré será estar bijilante, prebenir al cura y al maiordomo de fábrica quanto sea bastante para el mejor acierto y, en caso de resistencia, daré parte de todo a V.E [...] pues no puedo hazer más que caminar con berdad, y si me creiesen, bien, y si no, paziencia [...].

4-II-1750

ADT, Rep tem, Leg M6, Exp 1
Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] En cumplimiento de quanto V.E. se sirve mandarme en su apreciable de 31 del pasado, he visto atentamente la minuta de la escriptura [...]. Y a mi parezer, enterado de todo, devo dezir que los reparos que pone Vigilio están bien puestos, pues consta del proieto firmado de Rusca que se obligava a executarlos a los precios que os pone Rabalio, y sólo el señor cura y Castroviejo podrán dar razón del porqué han aumentado estos precios que, en la cantidad de especies y pies de obra que hay que hazer, sube a una suma considerable [...]; no se deve otorgar la expresada si no se allana Rusca a los precios que propuso [...].

Tocante a las mejoras de que se haze menzión en la condizión 28, pueden ser de dos maneras: la una aumentado más obra de la que hasta aora

está proiectada, lo que no se deverá executar sino que del orden de S.A. o de V.E. y esto se executará a los precios estipulados; y la otra manera puede ser en vaciar los materiales con que se deve executar la obra; por exemplo, que lo que deve ser mampostería se haga de albañilería o cantería y semejantes, lo que tampoco se deve hazer sin mandado de S.A [...].

18-II-1750

ADT, Rep tem, Leg M 14, Exp 69

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Confidencialmente, por mano de don Sevastián, he recebido unos papeles de condiziones y en ellos uno firmado de tres artífizes que se obligan a la conclusión [...]. No acabo de entender, Excelentísimo Señor, las máximas que illeban, en conformidad que todas son en perjuizio de su yglesia, pues sólo V.E. puede ampliar el autorizarles el que dispongan de su boluntad; pero no cabe en mí el creer que V.E. permita el grave daño de su yglesia y caudales de S.A.; ni tampoco creeré que V.E. sufra ynsoletes y atrevidos, que con capas de ypócrita y cartas marziales, pidiendo a Dios y zitando a San Martín a fin de que V.E. les crea lo sacrificado que han sido y serán en adelante; mas no publicarán las enormes malvagidades que han husado, los caudales tan mal empleados, pagando a S.A. yngratamente de tantos bienes que les ha dado [...].

Excelentísimo Señor, todo es un enredo y embuste [...]. El hánimo grande de V.E. es para sufrir mucho y al mismo tiempo amansar al león, mas el umilde Vigilio, criado de V.E., no se halla ya con fuerzas para resistir y así pido a V.E. todo el perdón que puede dar y juntamente le pido me escuse de aquél cargo y onor que S.A. se servió conzederme, sin merezerlo, de director y ynterbentor de aquella fábrica, que con toda mi aplicazón la e conduzida asta el estado que hoi se halla. Por quanto pido umildemente perdón a S.A.R. por los yeros y desquidos que ubiere cometido en ella, o por otro motibo que forse ubiese atendido más a mi enterés [sic] que a la perfezión, luzimiento y decoro de esta real fábrica; de todo le pido perdón, en el ynterin que Su Divina Magestad me tenga a este mundo, espero que V.E. me mande, porque mediante la salud no faltaré un punto de obedezzer sus órdenes, mas en el encargo asunto referido me dispensará como cosa suia y por bien de mi alma [...].

18-VI-1750

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1
 Carta de Andrés Rusca al marqués Scotti

Excelentísimo señor, remito a V.E. la carta adjunta, que es copia de la que V.E. escribió a el cura de San Justo y mayordomo de fábrica, la que está yserta en la escritura, la que nunca me an comunicado, ni el día que se otorgó la escritura; pues está de suerte que de mí no se aze ninguna confianza, respecto de que todo el manejo de la obra, confianzas y dirección a de ser responsable el dicho Virgilio, siendo esa una cosa contra mi estimación; y mi mira nunca a sido ésa, si sólo el dirigir la obra arreglada a los dibujos de don Santiago Bonavia. Y si dicha carta me la hubiesen mostrado el día que se hotorgó la escritura, no la ubiera firmado sin acudir primero a V.E., y en esta ynteligencia no tendré que reconozar para nada a don Santiago Bonavia, respedto de ser don Birjilio el todo [...]. V.E. ponga los medios para que se me entriegen los dibujos horijinales o copia y V.E. perdone tantos enfados [...].

20-VI-1750

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1
 Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Debo participar a V.E. el estado del desmonte en que se alla de la porción de yglesia y vivienda del señor cura [...]. Queda la mayor parte demolida y hapilado sus materiales, por lo que no zesa su trabajo asta llegar a la superfizie de su plano para entonzes harticular en esta el corte y movimiento de las zanjas de la nueva fábrica, el todo hareglado y simétrico a lo que está ejecutado [...]; por lo que toca a mi encargo, procuraré de cumplir como es de mi obligazón [...] mandando al mismo tiempo se me satisfaga porque no deja de hazer falta [...] y no puedo socorer mi familia [...].

[Respuesta:]

[...] Por la carta de V.m. de 20 de el pasado, quedo entendido del buen estado en que se halla el desmonte de la yglesia vieja [...] y agradezco el cuidado de notiziármelo; continúelo v.m. a lo menos una vez cada semana, para ynformar de ello a S.A [...].

25-VI-1750

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1

Carta del marqués Scotti al arzobispo de Farsalia

[...] Tubo S.A. a bien de mandarme tomar algunos verídicos ynformes secretos y de éstos a resultado venir S.A. en conocimiento del horror que ha padecido el majordomo de fábrica; pues deviendo tener ésta en dinero sobrante y efectivo, yncluso el ymporte de los libramientos contra la tesorería de S.A., 104.000 reales de vellón, sólo supone en sus papeles se puede contar los 60.000 reales que ymportan los libramientos contra la tesorería de S.A. y alguna otra corta suma más [...]. Se ve claramente que el caudal de que se puede usar en el día asciende a la suma de 904.000 reales [...] y por la cuenta que hace Castroviejo no llega ni aún a quinientos mil reales. De todo lo expresado se actuará Vuestra Eminencia más por menor de los adjuntos papeles que se han sacado, de los que se me han pasado con los ynformes secretos referidos. Y me ordena S.A. [los] dirija a Vuestra Eminencia para su gobierno y formal averiguazión [...].

12-VII-1750

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Debo con toda la estimazió debida partizipar a V.E. el estado del desmonte de la yglesia [...] por quanto queda el todo desta porzió de yglesia vieja y viviendas del curato desmontada asta la superfizie de dicha vivienda, y sólo queda desta un quartito unido a la medianería del conde de Miranda, que esto no estorva a la escabazió que se hará de la capilla mayor y sirbe para quidar de la erramienta de los trabajadores. Desde prinzipio de semana yrán continuando el desmonte de algunas bóbedas supteráneas y zimientos respectivo [sic], como también el de la torre vieja, que desta sale bastante pedernal [...]. También el próximo lunes se empezará a hazer el seramiento por la parte del conde de Punnelrostro, comunicando un chico paso de la yglesia a la sagrestía interina, y se quitará la fábrica i tabiques que está unido

a esta que izieron en aquél tiempo de la nave, esto para dejar libre el uso y formación de las zanjas laterales desta nueva fábrica.

Pareze que don Andrés Rusca se ha quejado al señor obispo gobernador diziendo que no nezesitaba de ningún director que lo mandase, que él era mui capaz a desempeñar aquella fábrica; no sé lo que habrá respondido S. Yllma, mas V.E. ha de saber que aquí hablan mucho y Rusca más que ninguno, y dize que de ninguna manera quiere observar lo que yo dispusiere en esta fábrica, además de otras palabras no decorosas a mi persona [...].

20-VII-1750

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] La hobra de San Justo ba caminando en la escabazón de los zimientos que corresponde a la yglesia, respecto de ser esta parte la más profunda [...]; los mismos que asistieron en tirar las cuerdas a esta fábrica me preguntaron qué sitio se tomaba de la villa más de lo que tenía la yglesia antigua; le respondí diziendo que el sitio que se tomaba era mui corto, pero que en pago se le daba otro tanto sitio en el mismo paraje y le enseñé el plano de la fábrica vieja, como también las líneas exteriores y hámbito del plan nuebo; y como lo antiguo ba tomando barias figuras y regulares no conduzentes al nuebo aspecto, dejando en partes este sitio por mayor ensanche de la calle y tomando un poco de ella a la squina que formará la casa del cura párroquo con otro poco por su fachada, uniendo y siguiendo la línea de la casa del conde de Miranda, aunque ésta parte dizen que habrá algún reparo por el mismo conde, por allarse en ésta una bentanita de una vara con su reja, pero mudando ésta a su fachada prinzipal, que es donde les corresponde, a mi sentir no deverá haver oposizión alguna; el visitador y el maestro fueron despachados, si sólo piden se les de dibujo para presentar a la Villa [...].

El sávado ha venido a esta fábrica don Santiago Bonavia y yo he sentido mucho a no haver podido concurrir, respecto de que desde el viernes, por haver comido unas lentes y unas pocas ziruelas, me ha causado un desconzierto de bastante desazón y me ba continuando con mucha sed y flaqueza; V.E. me perdonerá si nada adelanto en lo de mi cargo [...].

23-IX-1750

AHPM, Pº 15509

Escritura de compañía entre Andrés Rusca y Pedro Rabaglio para la obra de San Justo

[...] Don Andrés de Rusca [...] maestro arquitecto del Real Palacio de S.M. [...] dijo que por quanto ha tenido a su cargo la construcción de la dicha obra y fábrica de la yglesia parroquial de San Justo y Pastor de esta corte y para efecto de su prosecución, perfeczión y finalización, hizo compañía con diferentes personas, la qual se ha extinguido por motivos y razones que para ello han acaesziado; por lo qual tiene tratado el otorgante hazer nueva escritura, en orden a la conclusión de dicha obra [...]. Y para ello se ha combenido el otorgante con don Pedro de Ravallo, profesor de dicho ejerzizio de arquitecto, vezino de esta dicha villa, para que entre ambos se ejecute y finalize todo lo que falta para su conclusión, con los demás operarios que se elijeren y señalaren, travajando de conformidad los dos en dicha obra y fábrica [...] haciéndola y concluyéndola entre ambos compañeros por iguales partes, a pérdidas o ganancias por mitad, asta que totalmente quede perfecta y rematada, sin que asta entonzes se puedan liquidar. Y queriendo el dicho don Andrés poner en práctica lo que así tiene tratado y capitulado desde luego por este ynstrumento [...], otorga que da parte y compañía en dicha obra a el mencionado don Pedro de Ravallo, a quien nombra por su acompañado, para que entre los dos, con los operarios que se nombraren y tubieren por combeniente se ejecute, perfeczione y remate la obra y fábrica de dicha yglesia de San Justo, todo arreglado y conforme a lo que el otorgante contratare y estipulare en la escritura que nuevamente ha de otorgar con la parte lexítima que fuere de dicha yglesia, cuya obra y fábrica ejecutarán ambos compañeros asta su remate y conclusión, a pérdidas y ganancias, sin que hasta entonzes se puedan liquidar; y ejecutado que sea, han de partir las que resultaren favorables por mitad entre ambos arquitectos compañeros y, recíprocamente, ser responsables a las pérdidas que produjesen, sujetándose a estar unánimes y conformes a la prosperidad o adbersidad.

Azeptación. Y hallándose presente el dicho don Pedro de Ravallo a el contenido de esta escritura y aviéndola visto, oydo y entendido, enterado y reflexionado todo su contenido y zircunstanziyas, otorga que la azepto, aprueba y ratifica en todo y por todo [...]. Y por lo que ambas partes dejaren de hazer y cumplir, consienten ser compelidos y

apremiados por todo rigor de derecho y vía ejecutiva, su décima y costas. Y a la observanzia y cumplimiento de este ynstrumento, obligan ambos otorgantes sus personas y vienes; y para su ejecución, dan poder cumplido a las justizias y juezes de Su Magestad, de qualesquier partes que sean y en espezial a las de adonde fuere pedido dicho cumplimiento y qualquiera; insolidum renunzian su propio fuero, jurisdizi3n, domicilio y vezindad, todas las leyes de su favor, la general en forma, y lo reziven por sentenzia pasada [sic] en autoridad de cosa juzgada. Así lo dijeron, otorgaron y firmaron a quienes doy fe conozco [...]. Y luego dijeron que no obstante lo prevenido en esta escriptura de que asta rematada que sea la obra se pueden liquidar las pérdidas o ganancias que puedan resultar, se ha de entender se puedan liquidar en todo tiempo [...].

Andrés Rusca, Pedro Rabaglio. Ante mí, Alexandro de Anestares.

22-II-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Remito a V.E. el cañuto con los tres dibujos de la obra de San Justo y Pastor a fin de que si fuese de la digna haprobazi3n de V.E., los mandará a regalizar [sic] por su segretaría. Respecto de que los primeros dibujos de que V.E. ha dispuesto y están en poder de don Antonio Castroviejo [...] no contienen los haumentos como son las torres [...], la bóveda subterránea en el cuerpo de las seis capillas, que esto en buena fe se ha executado con el hapreciable orden vocal de V.E. y hoi, siguiendo el mismo estilo, en lo restante de su fábrica [...], desearía que V.E. me ondrase con la orden que V.E. gustase, a fin de que en ningún tiempo se me capitulase haver prozedido ynobediente al primer pensamiento que V.E. tubo en esta fábrica; pues motibo thengo de dar esta molestia a V.E. por algunos sujetos demasiado adelantados, que todas son ydeas y preguntas que no haspiran a buen fin y yo deseo lo mejor y más durable, que es también quanto V.E. desea [...].

SIN FECHA, PERO C. 22-II-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Notas de Vigilio Rabaglio para comentar tres planos relativos a las dependencias de San Justo

El plan de la obra y fábrica de la yglesia parroquial de San Justo y Pastor de Madrid que en el año 1747 quedó concluida, el cuerpo de seis capillas y su fachada; y en este presente año de 1751 se continúa fabricando lo demás de la capilla maior, ofizinas correspondientes a uso y cómodo, todo concordante a lo empezado por orden y patrocinio de S.A.R.

La capilla maior se compone de dos capillas laterales, que llaman del cruzero y el presviterio; que en la de la derecha ban formados dos vajos para dos confesionarios, y en la de la izquierda dos puertas que saldrán a una capilla particular y en ésta para apoyar si fuere necesario un arco desde la casa que llaman del Arzobispo; y el piso con corta diferencia saldrá a quatro tribunas, dos a la misma capilla y dos a la yglesia.

Se sigun [sic] dos tránsitos junto a dicha capilla con entrada a la yglesia; que si fuere necesario en uno de estos se podrá formar una escalera capaz para uso particular o público de la casa arzobispal a la iglesia.

Síguese por esta parte que en el todo hace medianería con la casa del Conde de Miranda; la primera pieza para despacho de la yglesia, y en ésta habrá una escalera ciñiendo a la pared del presviterio que descenderá a la bóveda principal y bóvedas.

Siguiendo: dos sacristías, la una particular y la otra para el común clero, con paso de comunicación a la calle, yglesia y presviterio, con la misma comunicación o uniformidad al otro lado.

En el mismo plan se sigue empezando a la referida medianería: una pieza para guardar ropa y, junto a ésta, una escalera que por ésta se subirá a los entre suelos para los sacristanes, subirá al quarto principal para el cura párroco, subirá al quarto segundo para los tenientes de noche y de día.

En el vajo, a el aranje [sic] de la escalera se figura una sala para juntas y conferencias de dicha yglesia y de éstas un paso que comunica a el portal y escalera principal entrando por la parte de la plazuela de las monjas de la Carbonera a la referida casa del curato. Por el mismo pasillo se saldrá al patio con dos piezas supterrâneas, que sobre ellas ba

formando cavalleriza, pajar y una cochera, que su piso viene a igualar con el de la misma entrada principal, como se verá en su alzado de toda la yglesia, ofizinas y vivienda.

1-III-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A
Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] Entendido de quanto se sirve V.E. mandarme en su apreciable de 25 del pasado sobre el contenido de la rapresentación, diseños y espliación que ha hecho don Vigilio Rabaglio sobre la obra executada y por executarse de la parroquial [...], devo decir ser cierto que los primeros diseños que yo formé y que se rubricaron para la ejecución de la obra no comprenden los subterráneos ni las torres que se han executado con aprovación de S.A. y de V.E.; que los diseños que ha formado Vigilio son como lo hasta aora executado y que se deve executar, a reserva de la capilla particular de figura circular que espresa ser contigua y para conveniencia de la casa arzobispal, porque en esta obra nunca sé que se aya pensado ni se ha comprendido en avanze ninguno, por cuio motivo excederá de lo calculado, aunque quando lo ha puesto me persuado que habrá sido con orden de V.E. En lo demás de sacristías, oficinas y havitaciones, me parecen dezentes y regulares y que no puede haver inconveniente en que S.A. las aprueve en la forma que solicita don Vigilio, para su resguardo y mejor gobierno de la obra, que es quanto devo en este particular hazer presente a V.E [...].

8-III-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A
Carta de Santiago Bonavia al marqués Scotti

[...] Satisfaciendo a la mui apreciable de V.E. de 3 del presente en que, en respuesta al recivo de los diseños y la representación sobre la yglesia de San Justo de Madrid, me encarga diga mi dictamen si la capilla añadida al nuevo plan para combeniencia de la casa arzobispal

mediata hará diformidad a lo restante de la yglesia, devo decir que por la parte interior no conozco pueda hacer diformidad alguna, y que por lo exterior podría disonar algo. Pero estándose actualmente tratando de comprar de cuenta de la Dignidad dicha casa, quando se efectuase esta compra y se iziese comunicación desde dicha casa a la capilla, contemplo por medio de ella quitada toda diformidad [...].

13-III-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Aprobación por la Junta de Despacho de los tres dibujos de Vigilio Rabaglio

[...] Y por todo le parece que S.A. puede servirse mandar aprobar a don Vigilio, lo que hace presente para su resguardo y mejor gobierno de la misma obra. Aprueva S.A. los diseños como parece a don Santiago Bonavia [...].

22-III-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta del marqués Scotti a Vigilio Rabaglio

[...] De los diseños que v.m. me embió con representación de 22 del próximo pasado de la obra executada y por hacer en la parroquial de San Justo [...] con su explicación, se ha dado cuenta a S.A. y ha venido en aprobarlos y mandar que sellados en la forma que otras vezes, se remitan a S. Illma. arzobispo de Pharsalia como así lo executo, para que disponga que con arreglo a ellos se siga la obra que resta por hacer; y que respecto de estar comprehendidos en los mismos y no en el primer plan los aumentos que hizo v.m. sobre él, como son la bóveda subterránea y torres de la fachada que también ha aprobado S.A., recoja y embíe el citado plan primero a sus reales manos y ponga en su lugar los diseños que ahora se le embían y son los que deben seguirse y constar para siempre. Partícipolo a v.m. de orden de S.A. para su noticia y gobierno, como así mismo que quiere S.A. saque v.m. y remita copias de los citados últimos dibujos [...].

27-III-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] He visto en mano de S. Illma. l'aprobación de los diseños de San Justo y me los dio para ponerles estendidos y con sus marcos dorados para entregar a quién, no me lo dixo, como también me ha dado los primeros dibujos para despegarles de enzima de las tablas que estaban encolados y luego debolverlos, que deven pasar a mano de V.E. También, en cumplimiento al mandato de S.A. saque copia de los referidos dibujos de la última haprobación, ycontiente me he posto a ejecutarlo.

La fábrica continúa con el mayor vigor posible, pero parece que entre Rusca y el mayordomo de fábrica ha nazido un cierto equívoco o pretensión de que a Rusca se le quiere recargar cierta cantidad, la que él mismo la tiene abonada, y por lo que yo bonamente le dixé al señor mayordomo repasase bien su cuenta [...] me respondió en público que como yo boi a la parte con Rusca no quiero decir la verdad; esto señor me ha savido mui mal [...]; que S. Illma. mande a juntarse para desatar esta diferencia, que no sólo es en perguizio del referido Rusca, pero también recarga a la fábrica otras dos partidas asta la cantidad de veinte tres mill reales [...].

31-VIII-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Sebastián Fernández de Helices al arzobispo de Farsalia sobre el extracto de las cuentas presentadas con el beneficio de San Justo del año 1750

[...] El majordomo de fábrica y señores curas son mui buenos y santos, pero siempre han llevado la máxima de dejar libre toda la renta de su yglesia y que el señor Ynfante les pague la obra o facilite medios para ello, sin contentarse con los muchos que se le han agregado; y por esto minoran las rentas y aumentan los gastos. Hasta ahora no havían querido confesar que el benefizio produgese más que ochocientos ducados y, para en algún modo salir con esta proposición o hacerla verdadera,

le aumentan los gastos, de modo que sólo dejan reducido el sobrante a 9.000 reales quando son más de 10.000 [...]. Lo proprio sucede con la renta de la yglesia que, ascendiendo a más de 44.000 reales, sólo se pone [...] 36.854 y los gastos se aumentan a correspondencia [...]. Uno y otro acredita aquella ydea y no pareciendo justo que se salga con ella el majordomo, parece a mi cortedad que Vuestra Eminencia no deve dar oídos a sus quejas y persuaciones en esta parte [...].

20-XII-1751

ADT, Rep tem, Leg M 6, Exp 1A

Carta de Vigilio Rabaglio al marqués Scotti

[...] Participo a V.E. cómo continuando [sic] en las medidas y hareglo de quantas desta obra y fábrica de San Justo, a que puedo decir a V.E. no pierdo un ynstante en trabajar en ello, con dos escribientes de continuo a fin de calcular su estado y dar a todo cumplimiento; porque no sólo es a Rusca se les dé [sic] satisfacción de lo que tiene travajado, pero el punto principal es que todos los dependientes y materiales que han conducido a esta obra se satisfagan, para que en ningún tiempo prozedan contra la fábrica [...]. Luego que hize presente a V.E. el aumentar más trabajadores en esta obra lo executé al punto, pero no ha sido posible resestir por los yelos tan grandes que hazen, que muchos dizen no haver suzedido en muchos años, por quanto se ha hareglado cinquenta hombres travajando en la escabación y zanjas, así de la sagresía como en los sótanos del depósito nuevamente ydeado, a fin de que la obra no zese y se avanze lo posible [...].

19-VIII-1753

ADT, Card Inf

Carta de Sebastián Fernández de Helices al arzobispo de Farsalia

[...] Por las discordias que han reynado entre el cura de la yglesia [...], su mayordomo de fábrica y don Vigilio Rabaglio, director de la obra de la misma parroquial [...], con notable atraso en su prosecuzión y por

la poca o ninguna esperanza que hay de que en lo sucesivo caminen con mejor armonía, por el tesón observado en unos y otros [...], ha tenido por conveniente S.A [...] separar enteramente como lo ha hecho a don Vigilio de la dirección de la citada obra y de tener intervención ni mezclarse en cosa alguna de ella, concediendo S.A. este encargo a don Gaspar López, profesor de arquitectura y en quien concurren las circunstancias de hávil, práctico, íntegro y demás buenas prendas que se requieren, pero baxo la dirección y órdenes en todo de don Santiago Bonavia, señalándole por el trabajo de su asistencia a la misma obra veinte reales de vellón diarios de las rentas de la fábrica [...].

N O T A S

- ¹. “Madrid, revista de arte, geografía e historia”, nº 3 (2000), pp. 529-566.
- ². Este informe está brevemente reseñado en AA.VV., *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*, Madrid, 1982, tomo I, p. 83.

LORENZO COULLAUT Y LAS ESTATUAS
DE ALFONSO X, Y JUSTINIANO
PARA EL PALACIO DEL TRIBUNAL SUPREMO

JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DURANTE EL SIGLO XIX, tras las desamortizaciones llevadas a cabo por diferentes gobiernos liberales, algunos edificios religiosos pasaron a propiedad estatal, siendo readaptados para usos totalmente diversos a los que generaron su construcción. Entre ellos estuvo el monasterio madrileño de las Salesas Reales, que sería reutilizado como Palacio de Justicia.

Se trataba de un espléndido conjunto arquitectónico en el que destacaba su iglesia, patrocinada por doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. Su realización fue encomendada a Francisco Carlier, hijo de Renato Carlier, arquitecto francés venido a España para proyectar los jardines de La Granja, quien dio los planos y dirigió las obras, aunque en esta tarea contó con la colaboración de otro arquitecto, Francisco Moradillo. El edificio fue construido entre 1750 y 1758, y aunque en él se emplearon materiales de gran calidad, se buscó siempre la severidad¹.

Tan magno conjunto arquitectónico superaba las necesidades espaciales que planteaba un palacio de justicia en la capital de España; por ello, en sus dependencias, aparte de las propias de la judicatura, se ubicaron otras actividades, algunas afines, como el colegio de abogados, y otras tan peregrinas como el alojamiento de las familias del personal subalterno. Precisamente sería en ellas, situadas en los pisos

altos del edificio, donde el 3 de abril de 1915 se originaría el incendio que lo destruiría².

Durante tres días permaneció envuelto en llamas, por lo que poco se pudo salvar, y lo que se salvó quedó en tan lamentable estado que se hizo necesario casi derribarlo al completo y rehacerlo. Así, tras reubicar las diferentes secciones de los tribunales madrileños en varios e inapropiados caserones, se procedió a la reconstrucción del monasterio de las Salesas Reales en la voluntad de levantar un edificio capaz de dar satisfacción a las demandas de un moderno Palacio de Justicia. Se encargó la dirección de los trabajos al arquitecto Joaquín Roji, quien recibió por el proyecto una medalla de oro en la sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de 1926³.

Comenzó su labor demoliendo todo el interior del convento y respetando únicamente sus muros exteriores. Tras recalzar algunos de ellos, a fin de que permitieran la realización de una planta sótano, se procedió a la construcción de unos nuevos y modernos espacios internos. En ellos se conservó, dentro de lo posible, la primitiva planta de edificio, pero se buscó su máxima adecuación a las funciones judiciales para las que iban a ser destinados. Aunque las grandes bóvedas se realizaron según las técnicas tradicionales, la mayor parte de la estructura tectónica del conjunto se llevó a cabo con viguetaje férreo, según los más modernos sistemas de construcción. Ello no fue óbice para que el estilo general del edificio siguiera, en atención a su primitiva apariencia, un eclecticismo barroquizante, lo que permitió un suntuoso tratamiento de sus interiores mediante la creación de nobles espacios, conseguidos con el empleo de ricos materiales y de una cuidada ornamentación, no sólo en lo arquitectónico sino también en las colaboraciones de otras artes, como la escultura, la pintura y las suntuarias. En esta línea destacaron las pinturas decorativas realizadas por maestros tan importantes en su época como Enrique Simonet, Alcalá Galiano, Marceliano Santa María y José Garnelo. Los trabajos de reconstrucción quedaron terminados en sus aspectos fundamentales durante el año 1926, aunque algunos detalles de carácter ornamental prolongaron su conclusión algunos años más⁴.

El resultado de aquella ingente obra fue la remodelación del antiguo monasterio de las Salesas Reales, del que se mantuvo la estructura general de su planta y fachadas, aunque se le incrementó la altura con otro piso, mientras que sus interiores fueron totalmente reelaborados para conseguir su idoneidad como sede judicial.

Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932) intervino en esta magna empresa realizando una tarea escultórica de no demasiada magnitud,

pero sí de gran trascendencia artística y representativa: las estatuas de *Alfonso X* y *Justiniano*, destinadas a flanquear la embocadura de la escalera del Tribunal Supremo.

Este escultor, nacido en Marchena (Sevilla) en 1876, y muerto en Madrid en 1932, tras un primer aprendizaje con Antonio Susillo, se afincó en la capital de España hacia 1900. Después de concluir su formación con Agustín Querol, inició una pausada y segura carrera artística que le llevó a convertirse en una de las figuras más importantes de la plástica hispana durante el reinado de Alfonso XIII. Especializado en el género monumental, llegó a levantar más de treinta entre España e Hispanoamérica, como los madrileños a los *Saineteros*, *Campoamor*, *Echegaray*, *Juan Valera*, *Cervantes* y *Hermanos Álvarez Quintero*; los sevillanos a *Bécquer*, la *Inmaculada Concepción* y *Colón*; los gallegos a *Curros Enríquez* y *Emilia Pardo Bazán*; los de Pereda, en Santander, *Sagrado Corazón de Jesús*, en Bilbao, y *Navarro Villoslada*, en Pamplona; o el de *Bruno Zabala*, en Montevideo. No obstante, también tuvo tiempo y capacidad para cultivar la escultura funeraria, como muestran los mausoleos de los *Marqueses de Linares*, en Linares, y del *General Gómez Jordana*, en Tetuán; la imaginería, el retrato, el relieve y la estatuaria monumental, donde además de las obras que estamos estudiando, podrían destacarse sus trabajos en el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla o sus figuras de *Isabel la Católica* y *Colón* para el Palacio Presidencial de El Salvador. Siempre dentro del realismo aprendido de sus maestros, primero procuró actualizarlo con la sugestión del *art nouveau* y después, ya en su madurez, liberarlo de adherencias pictoricistas para hacerlo más sobrio, sincero y hermoso, llegando a planteamientos parecidos a los del realismo castellano y el clasicismo mediterraneista⁵.

Coullaut debió recibir el encargo de estas dos figuras durante el año 1925 ó a principios de 1926, cuando estuvieron a punto de concluirse las obras en la zona del Tribunal Supremo dentro del conjunto palacial, que por su solemnidad y suntuosidad, se llevaron a cabo las últimas⁶. El escultor recibió por ambas estatuas la cantidad de 45.000 pesetas, que le fueron abonadas en dos pagos de 22.500 pesetas, realizados a lo largo de 1926⁷. No obstante, las esculturas no se colocaron en su lugar definitivo hasta finales de 1927 ó principios de 1928⁸.

Ambas esculturas se sitúan sobre sendos pedestales y yuxtapuestas sobre los frentes de los pilares que flanquean el arranque de la escalera que comunica el vestíbulo con la planta superior del Tribunal Supremo.



Fig. 1. Escalera principal del Tribunal Supremo. Madrid.

A la izquierda se muestra la de *Justiniano*, que, altivo, frontal y apoyado firmemente sobre sus dos piernas, gira la cabeza levemente hacia la izquierda para clavar sus ojos en el espectador. Sobre sus sienes, ciñendo su corta cabellera, porta la diadema imperial. Viste túnica corta de mangas largas, ajustadas y decoradas, pantalón estrecho, calzado alto y una gran clámide sujeta sobre el hombro derecho con una fíbula. Ello despeja el brazo derecho que, cayendo a lo largo del cuerpo, sostiene con elegante majestuosidad el cetro imperial, coronado por el águila. El brazo izquierdo se encuentra flexionado, marcando profundos pliegues en el amplio manto. De entre ellos surge, sobre el pecho, la mano izquierda, manteniendo un grueso y cerrado volumen en cuyas ornamentadas pastas puede leerse: “CORPUS/ IURIS/ CIVILIS”.

En la peana de la estatua aparecen epigrafiadas dos inscripciones: sobre el frente, “JUSTINIANO”; y sobre el lateral izquierdo, “LORENZO/ COULLAUT/ VALERA”.

En cuanto a sus dimensiones hay que señalar que su altura es de 2,35 metros, su anchura de 0,70 metros y su fondo de 0,50 metros.



Fig. 2. Estatua de Justiniano.



Fig. 3. Estatua de Justiniano.

A la derecha se encuentra la de *Alfonso X*. El monarca se presenta en pie, con la cabeza levemente inclinada y girada hacia la derecha, concentrado en la lectura del libro que sostiene en su mano diestra. Su brazo izquierdo cae a lo largo del cuerpo, asiendo contra el suelo un poderoso escudo. Junto a él se apoya firmemente la pierna izquierda, mientras que la derecha se adelanta relajada, mostrando su calzado de aguzada puntera. Su rostro aparece rasurado, el cabello largo y sobre sus sienes luce la corona de Castilla. Viste cota de ajustadas mangas, sobre ella una sobrecota, sin mangas, talar y ceñida a la cintura por un ancho tahalí, del que pende una enorme espada, y casi envolviendo toda su figura, un gran manto rectangular, sujeto a los hombros con un cordón. Su disposición dota a la figura de una gran elegancia al caer hacia



Fig. 4. Estatua de Alfonso X.



Fig. 5. Estatua de Alfonso X.

la espalda descubriendo el brazo izquierdo, para después aparecer bajo él, entre el escudo y el fiero mandoble; y arropar su costado derecho, recogién dose en amplios y arremolinados pliegues al remeterse bajo el cinturón, muy cerca de la suntuosa hebilla.

En la peana de la estatua se leen las siguientes inscripciones: “ALFONSO X”, sobre el frente; y “LORENZO/ COULLAUT/ VALERA”, sobre el lateral derecho.

En cuanto a las dimensiones de esta escultura hemos de indicar que su altura es de 2,32 metros, su anchura de 0,67 metros y su profundidad de 0,70 metros.

Por último, habría que señalar que ambos trabajos están labrados en mármol blanco, siendo su estado de conservación inmejorable.

El destino de estas dos estatuas, la ornamentación de los machones que flanqueaban el arco que daba acceso a la escalera principal del Palacio de Justicia de Madrid, la cual daba paso a las plantas superiores del Tribunal Supremo, una de las zonas más nobles de aquel edificio, determinó en buena medida su tratamiento iconográfico. Su posición en el arranque de la escalinata les otorgaba la cualidad de guardianes, pero, al hallarse yuxtapuestas a los pilares, se dejaban influir estéticamente por la tectónica de éstos, de manera que adquirirían también la de soportes. En base a estos dos simbólicos conceptos, el de custodia y el de sostén espiritual del Derecho hispano, cuya más alta instancia no era otra que el Tribunal Supremo, se eligió para ser efigiadas en aquellas esculturas a dos personalidades que, con su labor legislativa de enorme relevancia histórica, pusieron los pilares de la jurisprudencia española y que, precisamente por ello, a través de su simbólica presencia, garantizaban la justicia de las sentencias emitidas por aquellas instancias judiciales. La elección recayó en Justiniano y Alfonso X, y en ella influyó un sentimiento tardorromántico de mirada al pasado, hacia la Historia, como mecanismo de propaganda y glorificación de unos valores que eran expresados a través de la heroica ejemplaridad de los personajes representados.

De todos modos, la elección de dos soberanos como figuras encargadas de ejemplificar los orígenes de la legislación española también tuvo una componente de concesión propagandística a la institución monárquica que gobernaba los destinos de España en aquellos años, que, de este modo, a través de la ejemplaridad histórica, se veía enaltecida en su papel de garante de la Justicia en su reino.

En consonancia con el talante historicista que había de tener aquel programa iconográfico, a la hora de ubicarlo sobre el marco arquitectónico el escultor siguió criterios cronológicos. Dado que visualmen-

te en el ámbito occidental las lecturas de los mensajes se realizan de izquierda a derecha, ante el machón de la izquierda se situó la figura de *Justiniano*, la más antigua en el tiempo, y ante el de la derecha la de *Alfonso X*, la más próxima al momento presente.

Justiniano, que gobernó en Bizancio entre el 527 y el 565, destacó por sus dotes como estadista y legislador. En el primero de los campos, aunque no llegó a restablecer las primitivas fronteras de Roma, al menos consiguió que todo el Mediterráneo se hallara en manos del Imperio. Tras sofocar las disensiones internas y establecer su férrea autoridad, pactó la paz con Cosroes, rey de los persas, y se lanzó a la conquista de Italia y el norte de África. Estos éxitos le depararon una alianza con el rey visigodo de Hispania, gracias a la cual quedaría bajo su control el sur de la península Ibérica. Paralelamente, desarrolló una política religiosa bastante activa, basada en la protección a la Iglesia, que por esta vía se convirtió en una expresión más del poder imperial; y una política cultural muy intensa, cimentada en el mecenazgo de las artes y las letras. Precisamente con ella buscó afianzar el antiguo centralismo romano. Para ello, con la ayuda de notables jurisconsultos, unificó el derecho civil de Roma en tres obras: *El Código*, *Las Pandectas* y *Las Instituciones*. A ellas se unieron *Las Novelas*, constituciones dictadas por el propio Emperador. Todas ellas conforman lo que se conoce como el *Corpus Iuris Civilis*, conjunto de textos que se halla en la base de todo el Derecho europeo⁹.

Alfonso X reinó en las coronas de Castilla y León desde 1252 a 1284. Aunque en líneas generales se le pueda calificar como un buen monarca, su amor por la ciencia y la cultura le apartaron de la realidad, lo que, unido a su falta de intuición y de decisión ante los problemas, le convirtieron en un político incapaz, cuyo gobierno se cargó de desdichas. En el plano internacional, su política fue un cúmulo de fracasos. Sus intentos por dominar Navarra no dieron resultado ante la oposición de Jaime I de Aragón. Sus aspiraciones al ducado de Gascuña estuvieron a punto de provocar una guerra con Enrique III de Inglaterra, afortunadamente resuelta por un matrimonio de conveniencias, lo mismo que la contienda con Portugal por el dominio del Algarve. Por otra parte, y dado que su madre era Beatriz de Suabia, hija del duque de Suabia, quien ostentaba el título de emperador de Alemania, a la muerte de su abuelo pretendió su corona. Sin embargo, aunque en principio se le reconocieron sus derechos, el Papa y los nobles alemanes se negaron a reconocerlos. Ello dio pie a un largo proceso que duró más de veinte años, que empobreció a la corona de Castilla y que sólo fue resuelto cuan-

do el soberano desistió de sus pretensiones ante el riesgo de una invasión africana. En el plano nacional, su gobierno tampoco fue muy halagüeño. Aunque no continuó con el ímpetu reconquistador de su padre Fernando III, tomó plazas tan importantes como las de Morón, Lebrija, Jerez, Arcos, Rota, Sanlúcar, Vejer, Medina Sidonia y Niebla, y conquistó, con la ayuda Jaime I de Aragón, el reino de Murcia. En los asuntos económicos, buscando sanear los ingresos de la Corona, rebajó la ley de la moneda y tasó los precios, hechos que le granjearon una gran impopularidad, estimulada por la nobleza. Sin embargo lo más lamentable de su reinado fue la guerra civil que azotó sus últimos años. A la muerte de su hijo mayor, don Fernando, nombró heredero del trono a su segundo hijo don Sancho, pero para compensar al heredero de su primogénito quiso crearle en Jaén un reino feudatario del castellano. Don Sancho no admitió las pretensiones de su padre y, ayudado por la nobleza levantisca, le declaró la guerra que, afortunadamente y por el fallecimiento de don Alfonso, duró pocos años. Donde este monarca sí logró sus mayores éxitos fue en el ámbito cultural y legislativo. Enamorado de las ciencias y de las humanidades, reunió a su lado a los intelectuales más notables, lo mismo cristianos que judíos que musulmanes, fundando escuelas dedicadas al estudio en Toledo, Sevilla y Murcia. Fruto de su afición y de los trabajos que él dirigió fueron obras como *Las Cantigas*, *La Crónica General*, *La General Estoria*, *Los Libros del Saber de Astronomía* y *Las Partidas*. Con este libro, donde se rescatan los principios del antiguo Derecho centralista romano, en la pretensión de realizar una reforma de la Justicia hispana, de auxiliar a los gobernantes en sus pretensiones y de dar a los súbditos los medios de conocer el Derecho y la razón, se pusieron las bases del sistema legal español. Aunque parece que fue sancionado como texto legal por el mismo Rey, lo cierto es que su fuerza legal la adquirió definitivamente con Alfonso XI, quien, para su *Ordenamiento de Alcalá*, se inspiró directamente en él¹⁰.

Para el tratamiento iconográfico de ambos personajes Coullaut buscó acercarse a las fuentes históricas más fidedignas.

En el caso de la estatua de *Justiniano*, el escultor miró directamente a los mosaicos del ábside de San Vital de Rávena, y en concreto al que efigia al emperador junto al obispo Maximiano, sus cortesanos y su guardia. No obstante, buscó completar aquella imagen con datos extraídos del gigantesco retrato de Valentiniano conocido como el *Coloso de Barletta*.

Dado que la estatua había de representar a Justiniano como uno de los pilares del Derecho occidental, Coullaut recurrió a la iconografía impe-

rial romana. Tomó como base la del *pretor*, en la que el soberano, togado, portaba en su mano el rollo de la Ley, indicativo de su condición de juez y legislador. No obstante, como resultaba poco expresiva del omnímodo poder que poseyó y de sus excepcionales dotes como gobernante, buscó completarla con algunos elementos pertenecientes a la del *consul cum imperio*, de manera que le fueron añadidos el cetro con el águila romana y la arrogante actitud propia de los emperadores.

El resultado fue una imagen iconográficamente ecléctica y de gran impacto, donde Justiniano es representado como un *pretor*, ya que se deseaba remarcar fundamentalmente su condición de legislador, aunque recubierto de las galas y majestuosidad bizantinas. Así, la toga es sustituida por el manto imperial y el rollo cede su lugar al código, cuya condición jurídica señalan las palabras “CORPUS IURIS CIVILIS” de su tapa. Paralelamente, era necesario destacar su naturaleza imperial, aunque de emperador bizantino. Por ello, la mano, en vez de arengar, sostiene el cetro, puesto que el poder ya no deriva del pueblo sino de Dios, y sobre las sienes una corona subraya la realeza del personaje, cuya actitud es altiva y distante. No obstante, el escultor busca adaptar esta expresión a los conceptos orientales y en consecuencia dota a la figura de un cierto hieratismo.

Por lo que se refiere a la estatua de *Alfonso X*, su iconografía no contaba con unos referentes tan precisos. Coullaut tuvo que limitarse a las imágenes miniadas que le representaban en algunos de los libros por él patrocinados y a la estatua que le retrataba, junto a su esposa doña Violante, en el claustro de la catedral de Burgos. Tan imprecisos referentes le permitieron llevar a cabo una recreación bastante libre, pero muy acertada del Monarca.

El escultor se centró en los dos aspectos fundamentales de su personalidad, al menos en el plano histórico, el de gobernante y el de estudioso, pero además buscó que ocupasen en su estatua la misma y proporcional importancia que tuvieron en su trayectoria vital.

El resultado no fue otro que una especie de retrato doble en el que Alfonso X es representado siguiendo, para ambas facetas y hasta cierto punto, los esquemas empleados en las estatuas de patronos que frecuentemente aparecen en las catedrales góticas. Ataviado según las modas del siglo XIII, con cota, sobrecota y manto, su figura se muestra iconográficamente dividida en dos planos.

El izquierdo es el dedicado al gobernante, lo cual viene señalado por la presencia en él del enorme espadón y del gran escudo. Ambos atributos nos indican el carácter militar que tuvieron muchas de sus actua-

ciones como rey. Sin embargo, su disposición y el tratamiento plástico que en este lado recibe la escultura, buscan matizar esta idea para acercarla a sus exactas dimensiones. Aunque en su juventud tomó parte decidida en la conquista de Murcia, cuando llegó a la Corona no continuó el impulso reconquistador de su padre, sino que se limitó a tomar algunas plazas fuertes que le permitían asegurar el control de sus fronteras con el Islam. Por ello toda esta zona se resuelve estática, pero vigorosa, cual si de una columna se tratara. La pierna firmemente apoyada marca su basa, mientras que los pliegues verticales de la sobrecota, el espadón, el escudo y hasta el brazo que sobre él descansa, actúan como sus estrías ascendiendo hasta los hombros.

El derecho, por su parte, es el del intelectual, el del amante de las letras y las ciencias. Así lo señalan el libro que sostiene en la diestra y la ocultación de los signos militares bajo el gran manto que completaba su atavío y que, concentrado en este costado, parece querer dotarlo, en contraposición con el otro, de un marcado carácter civil. La resolución de este lado no sólo pretende caracterizar y subrayar esta faceta de su talante, sino que además busca sobrepajarla a la del gobernante, puesto que Alfonso X, aunque históricamente no fue un mal rey, dejó una mejor herencia como intelectual y como mecenas de la cultura. Para ello se recurre a una de las soluciones expresivas más frecuentes en la plástica medieval: el tratamiento y dinamismo de los paños. Formalmente, el mandoble y el escudo que habían caracterizado iconográficamente la otra vertiente de su personalidad, eclipsaban casi por completo al apocado libro. Ante ello, y en la necesidad de dotarlo de un mayor vigor plástico y representativo, es envuelto, junto con el brazo que lo sostiene, en un remolino de poderosos y elegantes pliegues, surgidos de la disposición del manto al arrebujarse en el cinturón. El torbellino formal creado por esta vía destaca y reafirma la presencia del libro, pero además flexibiliza este lado de la figura, en contraposición con la solidez del otro. Este efecto es aprovechado para destacar el temperamento abierto y universal del soberano. Para ello se relaja y flexiona la pierna de este costado, y sobre ella se dispone el borde inferior del manto en un juego de curvas y contracurvas cuyo sinuoso ritmo pretende apelar al gótico internacional y a las cortes europeas en las que triunfó, puesto que el refinamiento y tolerancia que las caracterizó bien podrían haber tenido su origen en las que el Monarca mantenía tanto en Toledo y Sevilla, como en Murcia.

No obstante, y aunque la respectiva importancia de cada uno de los dos planos de su personalidad quedaban perfectamente expresa-

dos, era necesario subrayar con claridad meridiana como el triunfante había sido el del prócer amante de la cultura, más aún cuando el destino de la estatua exigía remarcarlo, ya que era exigencia iconográfica el destacar su papel como legislador. La solución no pudo ser más fácil y brillante: el soberano gira su cabeza y concentra su atención en el libro, despreocupándose de las armas que sostiene y evidenciando como, antes que un guerrero, quiso ser y fue un sabio.

Por último, habría que señalar la circunstancia de que ambas esculturas estaban íntimamente relacionadas, no sólo por la circunstancia de ocupar el mismo ámbito espacial, sino también por el hecho de formar parte de un mismo programa iconográfico. Así, compartían el libro, como principal atributo parlante, encargado de informar que Alfonso X y Justiniano fueron los promotores de los códigos sobre los que se fundamentaba el Derecho hispano, y, además, mediante las relaciones formales que entre ellas se establecían, y que más adelante analizaremos, trazaban una especie de triunfal y simbólico arco que daba acceso a un ámbito ideal, bajo el que se deseaba emplazar al Tribunal Supremo, la más alta instancia judicial española de la época. Con la presencia en sus jambas de ambos personajes, no sólo se señalaba el ilustre origen de la legislación española, sino que además se apelaba, y hasta cierto punto garantizaba, con su ejemplaridad histórica, la Justicia y el sometimiento a Derecho de las sentencias allí emitidas.

Estilísticamente, ambas estatuas se sitúan en el ámbito del realismo, que Coullaut para estas fechas, y en el seno de su propia evolución plástica, va liberando de la complacencia en la anécdota para acercarlo a preocupaciones de índole más escultórica, con todo lo que ello tiene de renovación y modernización de su estilo en paralelo a lo que se estaba desarrollando en el contexto de la escultura hispana del momento.

Sendas piezas se resuelven dentro de un realismo paragonable con el de la pintura de historia y por esta razón cargado de connotaciones arqueologizantes que intentan llevar al espectador ante la realidad histórica del personaje, en la que no están ausentes ciertos matices retóricos. No obstante, Coullaut es capaz de resistirse a la tentación del mero documentalismo anecdótico y la escenificación teatral para, siguiendo los verdaderos dictados del lenguaje plástico, hacerlo evolucionar hacia un concepto más sincero y novedoso, donde la meta es la captación de la personalidad histórica, en esta ocasión de Justiniano y Alfonso X, con lo que sus representaciones se ven dotadas de expresión arquetípica, de vigor formal y de belleza, sin perder la vitalidad

necesaria para que la escultura comparta de forma directa el espacio vital del que las contempla.

Las dos esculturas se sitúan ante los pilares tras los que arranca la monumental escalera que da acceso a las dependencias altas del Tribunal Supremo. Esta ubicación determinará en buena medida su resolución compositiva, atendiendo a dos presupuestos fundamentales: primero, y dado que se yuxtaponen a los indicados machones, se dejan llevar, en cierta medida, de su tectónica dentro de lo que genéricamente se conoce como “ley de adaptación a la función”; y segundo, puesto que forman una pareja escultórica, no sólo se interrelacionan en el plano iconográfico sino también en el formal, pudiéndose hablar incluso de una clara simetría en el tratamiento del mismo.

La indicada adaptación a la función tectónica del pilar determina, tanto en la estatua de *Justiniano* como en la de *Alfonso X*, una composición eminentemente vertical y frontal. Yuxtapuestas a sendos pilares, se muestran en pie y encarando a quienes entran en el vestíbulo y se dirigen hacia la escalera. Resuelta la composición a través de un juego de líneas cerrado, éstas parecen subrayar el verticalismo exigido por el fondo arquitectónico mediante un especial énfasis de este ritmo en sus costados más exteriores con respecto a la escalinata. En el caso de la de *Justiniano*, la pierna más distal es la derecha, que por ello se ofrece firmemente apoyada en el suelo, mientras que el amplio manto, sujeto sobre el hombro derecho con una fíbula, cae hacia abajo en largos y rectilíneos pliegues. En la de *Alfonso X* ocurre otro tanto. Su pierna izquierda, la más exterior, soporta el peso de la figura, mientras que a su lado refuerzan la buscada perpendicularidad los pliegues de la sobrecota, el borde inferior del manto, el escudo y, sobre todo, el gran mandoble, que colgando del tahalí proyecta sus líneas ascendentes a través de las arrugas superiores del vestido hasta el hombro izquierdo del soberano.

De todas formas, estas estatuas no se movían en el contexto artístico medieval, sino en el tardodecimonónico, por lo que Coullaut indudablemente flexibilizó la composición, buscando la máxima naturalidad. Para ello contrapuso al indicado verticalismo de los flancos exteriores un juego de curvas, basado en el alabeo de los interiores, es decir, de los cercanos al eje de la escalinata. No obstante, era necesario lograr un equilibrio entre ambas zonas y para conseguirlo recurrió a refrenar el ya señalado verticalismo exterior mediante un juego de curvas descendentes trazado, como no podía ser menos, por los respectivos brazos externos de ambas figuras. Para ello fueron levemente separados

del cuerpo con la excusa de llevar a cabo alguna acción de no mucha relevancia.

De esta manera, la figura de *Justiniano* sostenía sobre su pecho y con la mano izquierda un libro. Ello determinaba en torno a la flexión del brazo un sobrio pero poderoso juego de pliegues, cuyo curvilíneo ritmo lineal concluía en el zigzagueante borde inferior del manto, bajo el que se descubría, algo retrasada, la pierna izquierda. Por contra, con la excusa de sostener el cetro imperial, el brazo derecho se separaba del cuerpo trazando un amplio arco descendente que de una manera suave buscaba equilibrar los volúmenes y las líneas del lado opuesto.

Con respecto a la figura de *Alfonso X*, su tratamiento fue muy parecido. En la mano derecha mantenía un libro, pero como el doblado brazo, ante lo ajustado de la cota, no ofrecía más que mínimas arrugas, se recurrió a envolverlo con el manto que cayendo desde el hombro se recogía bajo el cinturón, determinado un abundante y rico juego de pliegues, donde las líneas curvas se expresaban con total libertad para concluir sobre la extendida y relajada pierna derecha a través de un ritmo zigzagueante, similar aunque más suelto que el ofrecido por su compañera. Lo mismo que ella, se buscó equilibrar los volúmenes y las líneas surgidas en el lado interior, resolviendo el brazo más externo a través de una suave curva descendente, y cuya excusa era la de sostener contra el suelo y cerca de la pierna el gran escudo.

Esta especie de apertura formal hacia el centro del intercolumnio que flanqueaban, se vio subrayada por ambas estatuas mediante un leve giro de sus cabezas hacia el interior del mismo, con lo que se completaba el señalado y simbólico arco triunfal que ambas esculturas trazaban ante el acceso a la escalinata principal del Tribunal Supremo.

De este modo, su condición de pareja en la ornamentación de un ámbito arquitectónico fue el otro factor que guió la resolución compositiva de ambas estatuas. La composición de ambas es similar, aunque inversa, como si se buscara que fueran simétricas con respecto a un imaginario eje que pasara por el centro del gran vano que protegen. Las dos comparten un similar tratamiento vertical de sus costados externos, suavizado por los amplios arcos descendentes que los brazos de sendos flancos determinan, una resolución curvilínea de sus lados internos en torno a la común excusa de sostener sendos libros, y un idéntico giro de sus cabezas hacia interior del hueco que las separa.

Ciertamente, ambas esculturas se muestran bastante estáticas en sus pedestales, pero ello es sólo en apariencia, pues a través del ritmo lineal marcado por los pliegues de sus ropajes se cargan de movimiento, que

no es físico sino interior, tal y como ocurría en la plástica románica o berlinesca. Por tanto, será un dinamismo al servicio de la expresión.

La expresión de la personalidad histórica de ambos soberanos es el concepto fundamental que guía la tarea de Coullaut en ambas obras, y lo consigue sometiendo con gran sabiduría los elementos del lenguaje escultórico a las ideas clave que las caracterizaron, lo que da por resultado la elaboración de sendas estatuas que son el arquetipo de los personajes que efigian, a través de un tratamiento idealizado donde se equilibran perfectamente forma y contenido.

En la de *Justiniano*, el escultor deseó mostrar el concepto mayestático y distante con el que los emperadores bizantinos rodearon el protocolo cortesano, y que en sus representaciones áulicas se manifestaba a través de una deshumanización y consecuente divinización, logradas a través del abuso de ornamentos y del recurso al hieratismo. Así envolvió su figura en una imponente clámide, cuyos amplios y pesados pliegues otorgaban toda la solemnidad deseada, e hizo del hieratismo el eje expresivo de la estatua, aunque suavizándolo, como es lógico, al hilo del sendero realista por el que marchaba su plástica.

En la de *Alfonso X*, la solución expresiva no era tan sencilla. El monarca castellano se había caracterizado fundamentalmente por ser un mecenas intelectual, pero también tuvo que ser un guerrero que hubo de luchar contra los musulmanes, e incluso contra su propio hijo, dispuesto a arrebatárle el trono. Por ello, en su expresión habían de combinarse estos dos aspectos, el militar y literario. Para conseguirlo aprovechó las exigencias de adaptación al marco arquitectónico ya señaladas, de tal manera que hacia el costado más alejado de la escalera se mostraba vertical y rígida, portando los instrumentos de lucha, y el otro, el más próximo a la escalinata, aparecía flexible, elegante y abierta, alrededor del libro que leía y que parecía interesarle mucho más que las armas.

El modelado satisfacía las necesidades de majestuosidad y magnificencia que ambas figuras exigían, y se solucionaba dentro de una total corrección formal, donde el realismo es la clave, pero donde los detalles nunca se imponen a la belleza de las formas. De este modo, Coullaut resuelve los volúmenes atendiendo a su propia estética y a su armónica concatenación, sin que ello sea óbice para que también contribuyan a las pretensiones expresivas de ambas figuras. Así, en la de *Justiniano* se muestran amplios y poderosos, marcando líneas de ritmo ascendente que subrayen un vertical distanciamiento y que minimizando los huecos impidan al espacio conectarse con las formas, de tal mane-

ra que éstas se cierran para mejor poner de manifiesto la inaccesibilidad del imperial personaje. Por su parte, en la de *Alfonso X* también se ofrecen rotundos y vigorosos, pero a la vez más variados y sugerentes, al hilo de la mayor enjundia moral y biográfica del personaje. En su costado izquierdo, el dedicado al aspecto guerrero de su persona, se ofrecen en un linealismo vertical y un tratamiento relativamente monótono. Por contra, en su lado derecho, el del intelectual, aparecen desbordantes e impetuosos, cargados de fuerza, pero concentrados en torno al brazo que sostiene el libro, el símbolo de sus actividades literarias, de cuya belleza y tono artístico parece dar cuenta el zigzagueante pliegue que cae hasta el extremo de su pierna derecha. Paralelamente, presentan en su tratamiento profundas oquedades por las que penetra el espacio, señalando el talante abierto que siempre mostró en ellas y que le llevó a propiciar la colaboración de las tres culturas hispanas en sus empresas humanísticas.

La labra en mármol de ambas estatuas lleva al escultor a buscar una factura alisada en la línea neoclásica, procurando la mejor clarificación y definición formal. Ello contribuye a realzar la belleza de las formas, acentuando la idealización de los personajes. Aunque no se muestra excesiva preocupación por trasuntar las calidades, se aprecian ciertos matices diferenciadores entre ropajes, ornamentos, carnes, etcétera, que justificando el concepto realista de las piezas no caen en una pueril exhibición de virtuosismo, consiguiendo resaltar la nobleza con la que se resuelve su tratamiento formal.

Coullaut procura que el efecto lumínico contribuya a resaltar el modelado y con él los efectos expresivos que lo guiaron en su resolución. Así, el escaso claroscuro que determinan los amplios pliegues del manto de *Justiniano*, encierra su figura en si misma y contribuye a resaltar su hierático distanciamiento. Por su parte, en la de *Alfonso X* encontramos un claroscuro más acentuado, especialmente en la zona del manto y el libro, que por este camino se ve subrayada, además de dotada con un mayor realismo y vigor, mientras que en el costado opuesto tan sólo acentúa el rígido verticalismo de las armas.

En resumen, ambas estatuas, y en especial la de *Alfonso X*, constituyen sendas obras maestras en el catálogo de Lorenzo Coullaut Valera. Superan el historicismo realista marcado por el tema, alejándose del anecdotismo y la teatralidad, y profundizan en la personalidad histórica de los personajes, que se expresa con un especial interés por el juego volumétrico, donde también se atiende, muy inteligentemente, a las exigencias ornamentales y simbólicas del marco tectónico y espacial. Esta

atención por las formas como soportes de ideas, y su resolución con un modelado poderoso, sobrio, elegante y armónico, pone de manifiesto el renovador concepto del realismo plástico alcanzado por el escultor en las obras más logradas de los años finales de su carrera. En ellas, forma y contenido se equilibran en una suerte de moderno clasicismo, no académico, cuya mejor expresión es su voluntad arquetípica y su belleza idealizada.

N O T A S

1. KUBLER, George, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", en *Ars Hispaniae*, T. XIV. Madrid, Plus Ultra, 1957, pp. 174, 231, 237 y 238. VALDIVIESO, Enrique, OTERO, Ramón y URREA, Jesús. "El Barroco y el Rococó", en *Historia del Arte Hispánico*, T. IV. Alhambra, Madrid, 1980, pág. 68.
2. "Formidable incendio. Las Salesas Reales ardiendo", en *ABC*, Madrid, 4 de mayo de 1915, pp. 15-17. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
3. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948, pág. 259.
4. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
5. Vease sobre este escultor: SERRANO FATIGATI, Enrique, *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Hauser y Menet, 1912, pp. 388-390. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929, T. II, pp. 66-71. GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Arte del siglo XX", en *Ars Hispaniae*, T. XXII. Madrid, Plus Ultra, 1977, pág. 85. BANDA Y VARGAS, Antonio de la, "Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera", en *Boletín de Bellas Artes*, 2.^a época. nº VII. Sevilla, 1979, pp. 45-59. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, PÉREZ REYES, Carlos y ARIAS DE COSSÍO, Ana María, "El Siglo XIX", en *Historia del Arte Hispánico*, T. V. Madrid, Alhambra, 1979, pp. 215-216. SAMBRICIO Y RIVERA ECHEGARAY, Carlos, PORTILLA SANDOVAL, Francisco y TORRALBA SORIANO, Federico, "El Siglo XX", en *Historia del Arte Hispánico*, T. VI. Madrid, Alhambra, 1980, pág. 153. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930*. Ávila, 1989, pp. 107, 108, 117-120, 154, 159, 160, 162, 163, 167. REYERO, Carlos, y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 274, 275, 281, 283, 286, 295. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1996. GAJATE GARCÍA, José María. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut Valera en Madrid*. Madrid, 1997.
6. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
7. Archivo de los herederos de Lorenzo Coullaut Valera. *Libro de cuentas de doña María Teresa Mendigutía Morales*. S.p.
8. Vid. *El Palacio de Justicia de Madrid*. Madrid, Blass S.A., 1927. Las estatuas realizadas por Coullaut Valera para el Palacio de Justicia de Madrid no reciben la más mínima mención en este libro, especialmente editado para historiar las reformas y restauraciones realizadas en el antiguo convento de las Salesas Reales después del incendio que lo destruyera, por lo que es de suponer que fueron colocadas en su actual emplazamiento con posterioridad al año de su edición, es decir, a 1927.
9. LACARRA Y DE MIGUEL, José María, *Historia de la Edad Media*. Barcelona, Montaner y Simón, 1960, T. I, pp. 125-145. RÍU, Manuel, *Lecciones de Historia Medieval*. Barcelona, Teide, 1975, pp. 110-119. CABRERA, Emilio y SEGURA, Cristina, *Historia de la Edad Media-II, Oriente*. Madrid, Alhambra, 1987, pp. 24-34.
10. RÍU, Manuel, *Lecciones de Historia...* op. cit., pp. 424-430. MOXÓ, Salvador. "La época de Alfonso X", en *La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212 - c. 1350)*, T. XIII, V. I, de la *Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1990, pp. 89-206.

INTRODUCCIÓN A LA “CRÍTICA DE ARTE”

EN HERALDO DE MADRID

FERNANDO GARCÍA RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MARÍA VICTORIA GÓMEZ ALFEO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Introducción

Cualquier parcela de la actividad del hombre encuentra en la prensa su reflejo y deja en los “periódicos” la huella de su acontecer. Por ello podemos afirmar que la prensa es una fuente de utilización indispensable para investigar y escribir la historia contemporánea: “Los que nos dedicamos a la historia contemporánea sabemos muy bien que la prensa es una fuente histórica de primer orden, insoslayable; desde la información política hasta la económica, desde la difusión cultural hasta el ensayo literario, incluyendo los gustos y las modas, hasta los más serios debates, todo el conjunto de una época se vierte como un precipitado que cristaliza en la prensa”¹.

Un periódico es un universo. A priori, el hablar de estilo periodístico puede conducirnos, al enfrentarnos con las páginas del periódico, a confusión y desaliento. Las normas lingüísticas y literarias no serían de fácil aplicación en todas las secciones y en todas sus páginas. Entre una noticia y un artículo las diferencias, en cuanto a forma de expresión se refiere, son muy acusadas. Por todo ello, desde el principio, se habló de géneros para definir la diversidad de modos y usos que el lenguaje presentaba en las páginas impresas de un periódico y con los que trataba de acercarse a la múltiple y rica problemática de la realidad que el perio-

dismo aspiraba a abarcar y dar cuenta. Desde dar la noticia de un acontecimiento, expresar una opinión personal o colectiva sobre un hecho o manifestar los estados subjetivos, anímicos en relación con uno mismo, el periodismo evidenció que el lenguaje se empleaba en toda la rica variedad que era como elemento propio del hombre para comunicarse.

La división en géneros parecía la más adecuada para analizar este rico universo. Desde la preceptiva literaria y desde los estudios iniciales del periodismo se estableció una diferenciación, que conviene tener presente para comprender mejor el estado actual de las investigaciones sobre el aspecto de la cuestión.

La polémica en torno al periodismo como género literario ha sido una constante, desde los campos del periodismo y de la literatura. Don Juan Valera, en la Real Academia Española afirmó que no hay diferencia entre el escritor de un libro y de un periódico.

Guillermo Díaz Plaja –preceptista literario y asiduo colaborador en las páginas de los periódicos– habla de “la literatura informativa” para abordar el estudio del periodismo y a continuación establece una primera división de lo que llama “el estilo periodístico” aunque sin indicar en que consiste este estilo. Creemos que la denominación que más se acerca hoy, desde la vertiente del periodismo, sería la de “técnica informativa”. La división, de uno de nuestros tratadistas, ha guiado muchas investigaciones y determinado una línea de análisis que ha resultado fructífera, aunque hoy, y dado el conocimiento que sobre los estudios en las ciencias de la información poseemos, no se comparta.

Establece Díaz Plaja una división del profesional del periodismo en periodista ideológico y periodista informativo, deduciendo de esta especialización dos clases de periodismo que él denomina “periodismo de ideas y periodismo de información”.

No duda nunca en incluir al “Periodismo” dentro de los “géneros literarios” en el cuadro general de la “Preceptiva”. En la literatura instructiva incluye el “ensayo” y la “crítica”. Queda descartada la polémica, en el pensamiento de Díaz Plaja, que en los ámbitos de los estudios de periodismo se suscitó, de si el periodismo es literatura o no. Acepta la idea generalizada que en periodismo, y en los diversos usos del lenguaje, hay una manera de expresar el pensamiento por medio de la palabra hablada o escrita... que lo hacen (al lenguaje) especialmente adecuado para ciertos fines.

La Facultad de Ciencias de la Información, en el inicio de la década de los “70”, hereda, y pone en actualidad universitaria, los concep-

tos que sobre los "géneros periodísticos" se tenían. El punto de partida de esta división eran las distintas "funciones" que se asignaban al periodismo: informar, formar y distraer, de lo que resultaba el cuadro del campo general del periodismo, en el que quedan reflejados los diversos tipos o estilos que se corresponden con las funciones asignadas, la materia, los diversos géneros y, por último, los profesionales que realizaban, o abordaban dichas funciones. Se trataba de un intento de explicar la rica y variada problemática que las páginas de un periódico presentaba.

Esta división, en la actualidad, y en el nivel de conocimiento que poseemos, es difícil mantenerla, los periódicos –léase medios de comunicación– se han ido configurando en nuestra palpitante actualidad, cada vez más, como vehículos de las ideologías: "La prensa de opinión es ideología confesada y la prensa de información es ideología sin confesar. Lo ideológico condiciona desde la elección de una noticia a publicar o no hasta el alcance que se le da, el título que lleva y la página en que se inserta" ².

La complejidad de la empresa periodística y el juego de intereses que suscita su puesta en funcionamiento y posterior mantenimiento hacen que podamos afirmar que toda comunicación, periodísticamente instrumental, pasa a través de las ideologías, no porque el comunicante necesariamente la quiera hacer pasar, sino porque nos parece que es imposible hoy tener en propiedad un instrumento de comunicación si no se monta desde una ideología. Hoy la fundación de un instrumento de comunicación requiere tales exigencias de orden económico, político, administrativo, ambicional, que sólo en virtud de un interés en el que se confunde el ideal en forma ideológica es capaz de hacerlo. Esta afirmación no incluye ningún juicio moral, ni sobre la intención de fundar un medio de comunicación ni sobre las ideologías. Lo que intentamos expresar es que hoy a nivel de fundación de órgano de expresión, de instrumento, sólo desde un poder ideológico, o incluso de un poder antiideológico, se puede hacer. Pero es que la antiideología es una ideología mucho más fuerte que algunas ideologías.

Si analizamos cada una de las funciones del cuadro del "campo general del periodismo" veremos que la división resulta artificiosa, apriorística, fundamentalmente didáctica. La función de informar tiene como materia y objeto los hechos, acontecimientos que son la base de la noticia. Pues bien, la simple selección ya comporta una decisión y, por tanto, una carga de subjetivismo: "El periodista es el mistagogo del acontecer diario. Para penetrar en él no bastan la presencia física, los instru-

mentos a punto, la audacia, sino que hay que operar por reducciones culturales y morales. *La transmisión informativa no es una operación mecánica, es una estimación axiológica.* Toda mirada, y cualquier audiencia directa o visual, es una interpretación personal, elaborada silenciosamente en la cámara umbrosa de la cultura adensada o de la cultura incivil, toda visión –en apariencia pasiva– es una proyección activa del espectador”³.

Tuñón de Lara destaca la unidad del periódico desde esta vertiente ideológica, que las distintas secciones contribuyen a configurar, y en la que el tratamiento informativo juega un papel fundamental como vehículo de la ideología del periódico: “Evidentemente, los editoriales, las colaboraciones, los reportajes, etc., no están nunca desprovistos de ideología”⁴.

La pregunta que podemos adelantar es si, en el período historiado por nosotros, la crítica de arte contribuye a configurar la ideología del periódico, o dicho con otras palabras, si las críticas de arte de este período están impregnadas de la ideología del mismo. En una primera aproximación será muy útil distinguir ese momento, en cuanto a crítica de arte, de la época actual.

La segunda función que aparece es la de formar. Hoy es difícil mantener esta función como básica del periodismo. En la comunicación periodística, y asumimos que es discutible lo que vamos a escribir, nunca puede tener pretensión el periodista de tratar de configurar, al través de su comunicación, el alma del otro, sino que, a lo más que puede aspirar, y debe aspirar, es a que el otro tenga la información necesaria para ser él el autor del juicio que se forme. Incluso el apostolado no es la mejor forma de comunicación; es lo que pudiéramos llamar la ejemplaridad intelectual, la ejemplaridad reflexiva. De acuerdo con estas premisas cuál es la comunicación genuina del hombre entre los hombres. La comunicación genuina del hombre entre los hombres es una comunicación reflexiva, “es una comunicación *en la verdad*, ni siquiera *para la verdad*. La comunicación auténtica revela el pensamiento reflejo, es una comunicación en la que se revela lo pensado con pretensión de verdad sin que se prive al que recibe la comunicación de su reflexión personal en la búsqueda de la verdad. La historicidad, los ideales, los intereses, el bienestar, incluso el deseable, no intervienen como factores condicionantes de la verdad que se revela en el pensamiento y en la expresión comunicativa. En la comunicación genuina el hombre se revela al comunicarse, y la comunicación pretende que el que recibe la comunicación sea el que se revele a sí mismo desde sí mismo”⁵.

Cualquier pretensión periodística, en virtud de la cultura que el periódico ofrece, de conformar la opinión y la vida de acuerdo con la transmisión comunicativa de lo que el periódico vehicula, es convertir un instrumento de comunicación en un medio de comunicación, y un instrumento de comunicación no es nunca un medio de comunicación, porque el medio al través del cual la comunicación se da es un elemento integrante de la comunicación, mientras que un instrumento de comunicación es algo intrínseco que se da para que la comunicación sea posible, pero que es extraño a la propia comunicación humana. En estos tiempos vivimos de la confusión entre los instrumentos de comunicación concebidos como medios de comunicación y va desapareciendo de nuestra órbita cultural aquello que no queda sometido a los instrumentos de comunicación. Pues bien, creo que una cultura formada al través, exclusivamente, de los medios de comunicación es una cultura desculturizada, es una cultura deshumanizada, es una cultura deshumanizante.

Por último, la tercera función, distraer, y que cuenta como géneros, entre otros, a los chistes, quedando diferenciados, y aislados, del periodismo interpretativo es, también, difícil de mantener. En esta línea de reflexión, escribe Francisco Umbral, con motivo de haber publicado Peridis el libro *De la Constitución al golpe*: si se ha dicho que un chiste vale por un editorial, una tira de Peridis vale por un análisis en equipo de la situación ⁶.

Estas dificultades que hemos señalado son la consecuencia de acercarse al periodismo con esquemas que, evidentemente, no respondían a la realidad, rica y problemática, del uso del lenguaje en los medios de comunicación. Un intento de superar este estadio de la investigación es la estructuración de los géneros periodísticos que propone el profesor Sánchez-Bravo ⁷, que invierte los términos en los que estaba planteado el problema. El profesor Sánchez-Bravo en sus últimas investigaciones trata de demostrar que el punto de partida de una estructuración del periódico no es por sus secciones sino por el uso del lenguaje que en las mismas se hace y propone, consecuentemente, a partir del esquema lingüístico de Chomsky, tomado como modelo, una primera aproximación al *uso del lenguaje en los medios de comunicación*, estableciendo una división de los géneros que nosotros esquematizamos y visualizamos en el siguiente cuadro sinóptico:

Usos de la información periodística y estructura lingüística:

| USOS DE LA INFORMACIÓN | FINALIDAD | GÉNERO PERIODÍSTICO |
|---------------------------|----------------------------|------------------------------------|
| 1. Informativo | transmisión de datos | Noticias y crónicas |
| 2. Asertivo | reproducción de códigos | Editorial |
| 3. Estimativo | producción de símbolos | Artículos ⁸ Crítica* |

El periodismo es un medio específico de comunicación y expresión del pensamiento. El periódico es un *mensaje* diario. Como tal medio expresivo –de “algo”– y comunicativo –para “alguien”–, el periódico es un “generador” de técnicas y maneras características, generativas a su vez de ciertas técnicas y maneras lingüísticas y estilísticas. Existe un “modo de hacer” periodístico, claramente diferenciable del modo propio del estilo literario puro, del didáctico, del filosófico, del científico y hasta del habla popular o coloquial ⁹.

Heraldo de Madrid, 1890

Diario vespertino, fundado en 1890 por Felipe Ducazcal y Lasheras, personaje pintoresco del Madrid de finales del siglo XIX, creador de la temible “partida de la porra”, en política no dudó en apoyar a Prim y a Amadeo de Saboya y, posteriormente a Alfonso XII y hacerse “Hermano de la Paz y la Caridad”. *Heraldo de Madrid* imprime su primer número con fecha de 29 de octubre de 1890, subtulado, como es habitual en la prensa, de “Diario Independiente”. En 1893, a los tres años de su fundación, es adquirido por José Canalejas, su hermano Luis y un grupo de partidarios del político, que ocupaba una posición independiente dentro del Partido Liberal.

Con la entrada de José Canalejas pasa a formar parte de la redacción, especialmente para ejercer la crítica de arte, su hermano político *Alejandro Saint-Aubin y Bonnefon*¹⁰ que venía publicando en *El Liberal* de Madrid. Canalejas situó a *Heraldo de Madrid* entre los grandes periódicos con una redacción en la que trabajaron, entre otros, Luis Bonafoux y Quintero¹¹, corresponsal en París era el más famoso cronista de la época, que mantendrá al lector en la actualidad de París, destacando sus crónicas y críticas artísticas; Julio Burell, Fidel Melgares y Pérez del Castillo¹² ejerce la crítica de arte con anterioridad a la entrada de Saint-Aubin, Carlos Cambronero Martínez¹³, Salvador Canals, Dionisio Pérez, Juan Pérez Zúñiga, José Reig corresponsal en Barcelona. Ramiro de Maeztu colaborará desde Londres en temas generales y, en particular y en lo que nos concierne, con acertados comentarios sobre la actualidad artística; Mattei enviará sus crónicas desde Roma. Las tres capitales, en ese momento importantes para el arte sin entrar en valoraciones, Roma, París y Londres quedan cubiertas desde la información y la crítica por importantes periodistas y escritores de reconocido prestigio. No podemos soslayar la precisión sobre Ramiro de Maeztu que ejercerá en *El Sol*, de Urgoiti y Ortega y Gasset, como redactor jefe.

Colaboraron en los distintos temas personajes importantes del momento. En arte, destacamos junto al crítico ya citado e influyente Saint-Aubin con la sección "Arte y artistas", a Jacinto Octavio Picón, Mariano Benlliure, Sorolla, Villegas, Ricardo Baroja. Carmen de Burgos y Seguí que firma con el seudónimo de *Colombine* será de las primeras mujeres que se dedican a la profesión de periodistas. Colombine escribió una serie de artículos en 1907 en defensa del patrimonio artístico con motivo de la vergonzosa venta de obras del Greco de la capilla de San José en Toledo; polemista valiente replicó al terrible crítico de arte de *El País*, padre Ferrándiz, sobre la tesis del retroceso de la belleza femenina en España, que originó una interesante polémica periodística. Manuel Bueno, como crítico teatral, ejerce la crítica en una de las secciones más cuidadas del periódico y que mantiene una información casi diaria de la actualidad madrileña¹⁴.

Su existencia, siempre conflictiva, estuvo marcada por los intentos de controlar su notable influencia desde ámbitos políticos. Bajo la dirección primero de Augusto Suárez Figueroa, después de José Gutiérrez Abascal, "Kasabal", y a partir de 1902 de José Francos Rodríguez, fue en lo político portavoz del programa liberal democrático de José Canalejas. Son de resaltar sus campañas en apoyo de la "ley de asociaciones", dirigida a controlar a las comunidades religiosas; política social

intervencionista, servicio militar obligatorio. El movimiento obrero goza de una continua y privilegiada atención con información internacional de sus actividades.

La influencia de Canalejas sobre el *Heraldo* duró hasta 1906, en que fue vendido a la Sociedad Editorial de España, aunque esta influencia se prolongara más allá, hasta el año 1909, en el que José Francos Rodríguez fue sustituido en la dirección por José Rocamora. Cuando Canalejas accedió a la presidencia del Gobierno, en cambio, se situó en una postura de oposición, como el resto de periódicos de la Sociedad Editorial, partidarios por entonces de su rival dentro del Partido Liberal, Segismundo Moret.

Nacido como órgano de información, aspiraba a ser una hoja primeramente informativa, afán que casaba con el temperamento imaginativo de Ducazcal, que asumió personalmente la dirección. Su trayectoria siguió una línea sensacionalista con continuas polémicas entre las que destacamos las referidas a la actualidad artística. Introdujo la novedad de trasladar la publicidad a la segunda página y dedicar la cuarta a la información local y nacional. En sus inicios, su tónica política era de un liberalismo templado, aunque más partidario de Sagasta que de Cánovas, dedicando una atención especial a los problemas económico y social más que la política.

Con el fallecimiento de su fundador, Felipe Ducazcal, se hace cargo del periódico don Eugenio González Sangrador, dirección no afortunada. En esta situación de crisis es cuando José Canalejas y sus amigos compran una participación del periódico y ofrecen la dirección a Augusto Suárez de Figueroa, director de *El Resumen*.

Era un periódico dinámico, ligero, que dedicaba gran atención a la vida teatral, tenía una sección regular "Información teatral" presentando la cartelera de espectáculos, a la que dedicaba gran extensión, como era habitual en la prensa madrileña, el gran periodista Mariano José de Larra escribe que fue el teatro el que le impulsó a escribir en sus principios, continuando con sus artículos de costumbres y, en su mejor época, con las sátiras políticas. Entre sus redactores más destacados en los primeros años de siglo figuraba Luis Morote, figura capital del periódico, autor de artículos de fondo, reportajes y de sonadas entrevistas, que dimitió en abril de 1909, por su postura independiente en el tema de la concesión para la construcción de barcos destinados a reconstruir la maltrecha escuadra española, postura que chocaba con la campaña antimaurista, que con ese motivo llevaban a cabo los periódicos del trust.

Buscando una "tribuna liberal" desde la que exponer sus ideas para una apertura del Partido Liberal, inspirada en el ejemplo inglés, se incorpora en diciembre de 1909 Ramiro de Maeztu, que abandona en esa fecha la corresponsalía de "La Correspondencia de España". Sus crónicas desde Londres se publican siempre en el lugar más destacado de la primera página, con una visión del arte que está realizándose totalmente de actualidad y que calificamos de antiacadémico. A principios de 1912 causaban sensación los reportajes sensacionalistas de "El Duende de la Colegiata", Adelardo Fernández Arias.

Probablemente fue en estos primeros años del siglo XX el periódico de mayor tirada, que testimonios diversos más o menos fiables sitúan en torno a los 100.000 ejemplares. En los años veinte decrece su importancia y retrocede en la tirada entrando en una crisis irreversible pese a los grandes reportajes y actividades artísticas que promueve con exposiciones en su sala propia, entre la que destacamos la de pintura catalana con una resonancia muy grande en la vida artística española ya que intervienen conferenciantes como Ortega y Gasset y Junoy entre otros.

En 1900 el precio del número suelto es de 5 céntimos. La redacción y administración se fija en Marqués de Cuba, 7. En 1929 el precio es de 10 céntimos, con 16 páginas de impresión y con la notación "no se devuelven los originales". Lanza cuatro ediciones diarias. Los domingos no se publica. En el Directorio sigue con la denominación de "Diario independiente", pero, por supuesto, está visado por la censura, y así lo publica, no tiene índice aunque entre las secciones que aparecen con cierta regularidad, destacan: crónica de Madrid, en la que suele aparecer la sección "Correo de las Artes", información del extranjero, el movimiento obrero, noticias de toda España, información teatral, una de las prestigiosas del periódico y a la que dedica gran espacio, toros y toreros, deportes, moda, películas y cines, jazz&band y, por supuesto, informaciones generales y de actualidad.

Por encima de este positivismo documental, quien mejor ha dejado fijada la atmósfera del periódico ha sido el periodista y escritor César González-Ruano en sus memorias de actividad en los diarios de Madrid: "Mi medio siglo se confiesa a distintos medios". Al diario *Heraldo de Madrid* le sitúa entre la bohemia y el periodismo: "La gente del *Heraldo* era alegre y disparatada. No se podía preguntar a nadie de donde venía y hubiera sido locura saber adónde iban. La cosa es que dentro de un fabuloso desorden todo marchaba bien, y el periódico, hecho con cuatro cuartos y unas gentes dormidas y medio borrachas, se vendió

como agua entre el gran público y también era leído por los intelectuales. Como cuartel general tenían el Café de Castilla, en la calle de las Infantas, frente a la de las Torres, que era de un tal Federico Agustí... en el Heraldo se cobraba por semanas, los sábados. Bonita precaución de la empresa de los Busquets, propietarios de *El Liberal*, para en caso de despedida abonar semanas de indemnización en vez de meses... Éste era el temple golfo y eficaz del Heraldo”¹⁵.

1. Madrid, 1900

El periodismo Español de comienzos del siglo XIX se caracteriza por ser excesivamente literario, farragoso, erudito y seudointelectualizado. El periodismo empezó siendo una oratoria escrita y alcanza su punto más álgido, dentro de esta línea, en el *romanticismo*. Es un periodismo continuador de la prensa moral y satírica del siglo XVIII. Reflejos de tertulias, pasillos parlamentarios, corrillos populares. Y también, afirma Giménez Caballero, de sacristías y seminarios.

El tránsito entre el periodismo romántico, casi verbal, que en España se prolonga más allá del romanticismo, y el periodismo moderno, más técnico, preciso y hondo es común apreciación que lo representaron los artículos de Larra (1830), herederos de las cartas dieciochescas de Feijoo y Cadalso y precursores, a su vez, de los ensayos de fin de siglo y aún posteriores en Valera, Ganivet, Clarín, y ya dentro del siglo XX, de Unamuno, Azorín, Maeztu, Ortega, Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna. La crítica de arte del período estudiado en *Heraldo de Madrid* tiene mucho de momento de tránsito y, en estos primeros años, la retórica decimonónica está presente, dicho lo anterior como elogio, pues el dominio del idioma, de las metáforas brillantes y de frases ingeniosas es moneda corriente. En cuanto al Periódico mismo, tras la etapa puramente romántica, personalista y aún violenta –que la mayoría de los historiadores ejemplifican en *El Zurriago*¹⁶–, al llegar el positivismo evoluciona perfeccionando su propio lenguaje. Con la llegada del siglo XX se hace más comunicativo y atractivo por medio de los titulares y con la inclusión de la fotografía¹⁷ –de gran importancia en las bellas artes–, y el reportaje, ha ido conquistando un espacio que estimamos como propio, tendiendo hacia un sensacionalismo¹⁸ noticioso; desde la vertiente de los géneros, la evolución conduce hacia un ensayismo rápido y polimorfo.

El periódico, unido a las revistas de tipo “magazine”, a los “noticiarios cinematográficos” y últimamente a la “televisión” ha ido deri-

vando a un nuevo "enciclopedismo de masas". Para muchos analistas vivimos en un mundo caracterizado por la influencia de la información, última consecuencia social de aquel afán enciclopédico iniciado en el medioevo, potenciado en el Renacimiento, racionalizado en la Ilustración y enaltecido con la pasión y el epos del siglo XIX.

En una primera y prologal aproximación al periodo estudiado podemos decir que con el despliegue del capitalismo monopolista en los países más desarrollados del área occidental, la prensa diaria experimentó un espectacular crecimiento en las tiradas, que con la modernización de la empresa y la proliferación de periódicos caracterizan esta etapa ¹⁹. En España, y en términos absolutos, después de la crisis del 98, y durante el primer tercio del siglo XX (1900-1930) el número de periódicos crece vertiginosamente (Almuíña, 1980) y podemos hablar, al referirnos a los años 1898-1925, de *la época más brillante del periodismo español* ²⁰. Desde la vertiente de la crítica de arte nuestros estudios confirman esta inicial hipótesis de trabajo para nosotros, siendo Madrid y Barcelona los focos más brillantes en cuanto a críticos y acción periodística. Es evidente que a una información alta corresponde un mercado de arte activo ²¹, aunque ante la realidad madrileña las quejas de los críticos se dejen sentir por la falta de inversión de la sociedad en obras de arte ²².

Dice Amando de Miguel, y dice bien, que el articulista no tiene por que ser neutro o políticamente independiente ²³. Un periódico es un todo o, en terminología más actual, un sistema, y la crítica de arte, el editorial y la información política forman parte, por igual, de ese sistema: "Evidentemente, los editoriales, las colaboraciones, los reportajes, etc., no están nunca desprovistos de ideología" ²⁴. Lo contrario es predicar una música que ni es celestial, ni debe ser creída. La reseña bibliográfica, la noticia de una exposición, la llamada "crítica de arte", por citar lo que aquí nos congrega, hoy más que el ayer de principio de siglo, no se separan de la línea ideológica del periódico ²⁵ y la crítica de arte, al igual que otras secciones del periódico es y configura parte de la ideología que ese medio vehicula o contribuye a configurar ²⁶. Esta transmisión informativa no es una operación mecánica, es una estimación axiológica ²⁷. Nosotros no podemos, por conocimiento científico, jugar al avestruz. Finalizando el siglo XX, y en España, constatamos un progresivo aumento de lo ideológico, un excesivo posicionamiento político de los medios, o de algunos medios, una creciente editorialización. No hacemos valoraciones morales, constatamos un hecho.

La situación de la prensa a principios de siglo ha sido suficientemente analizada y estudiada ²⁸ para que nos detengamos en ello, sólo nos queda destacar la prácticamente total ausencia de análisis en lo referente a la crítica de arte.

La proyección social de la prensa en España de principios de siglo ha sido planteada por Almuiña pese a las dificultades para su estudio ²⁹; apenas hay estadísticas y estas son poco fiables; sólo tenemos un conocimiento aproximado del número de lectores por ejemplar y, además, son escasos los estudios de repercusión de la prensa sobre la audiencia. Pese a todo, parece claro que la nueva prensa tuvo una notable influencia en la población de zonas urbanas ³⁰. Si nos atenemos a nuestro conocimiento de la información y de la crítica de arte podemos establecer que el artista, los teóricos y, en general, el público interesado tienen un nivel de conocimiento alto de las opiniones vehiculadas por la prensa.

La dificultad para abordar los estudios de crítica de arte es muy grande, ya que en estos años de principios de siglo no se estructura el periódico en secciones fácilmente identificables o al menos con una cierta identidad. En todos los periódicos analizados, se puede obtener como principal conclusión, que el arte es una actividad de interés público que enaltece a la sociedad que lo cultiva. Desde el principio observamos dos tendencias, una que da gran importancia a los temas artísticos y que, en época temprana, dedicará páginas especiales y después suplementos; la otra que toma el arte como material de relleno, insertándolo junto a otras noticias de muy varia procedencia.

2. Los críticos

Los críticos son quienes en primer lugar determinan la atmósfera espiritual de una época, aunque sus juicios sean falsos o hagan omisiones ³¹. Toda selección es al mismo tiempo una valoración. La elección de algunos nombres y representantes de un campo del espíritu que conforma una época cultural describe una intervención valorativa. No es este el caso en este trabajo y dejamos el tema para un posterior análisis y valoración de los autores críticos de este período.

El espíritu crítico lejos de armonizar con el estado de la sociedad y con los productos e ideales por ésta engendrados se haya en tensión con respecto a la sociedad. Si queremos expresarlo de acuerdo con Horkheimer y los frankfurtianos, la teoría crítica es la expresión en el presente de una actitud que se proyecta hacia el porvenir.

Algunos autores establecen una división del trabajo de la crítica, fijando diversas ramas de crítica ³² según se trata de: a.— Eruditos de arte, críticos de interés académico y con ambiciones de creación propia, que aspiran a crear un género literario autónomo; b.— Los periodistas, cuyo fin es orientar, informar y destacar para el público los sucesos de la vida artística. Ninguno de los dos terrenos está totalmente dominado por el impulso de expresión subjetiva o del informe objetivo de los hechos.

En el período objeto de nuestra investigación podemos ver un entramado que ofrece gran interés entre críticos de arte, redactores periodistas, profesores y teóricos de las bellas artes, pensadores, literatos y artistas en general (arquitectos, escultores, pintores, diseñadores). Estas relaciones determinan, en estos años, un nivel, en la información vehiculada por la prensa, muy estimable.

El panorama madrileño en la crítica de arte que se ofrece al estudio con el comienzo del siglo XX es de gran interés. Remitiéndonos exclusivamente a la crítica de arte, en *Heraldo de Madrid*, bajo el antetítulo de "Arte y artistas" muy utilizado por los diarios, escribe Alejandro Saint-Aubin, crítico muy apreciado por el mundo del arte y al que recurren constantemente desde diversas instancias sociales para que intervenga en defensa de las "bellas artes" y de los artistas por su gran influencia política; desde París, envía sus crónicas artísticas Luis Bonafoux y Quintero; en el influyente y aristocrático diario *La Época* está Antonio Cánovas y Vallejo; *El Liberal* presenta un grupo de críticos de gran interés: Rafael Balsa de la Vega, Eladio de Lezama, el articulista Enrique Gómez Carrillo que desde París mantiene una actitud crítica hacia los "excesos vanguardistas" y la supervivencia del academicismo, y el académico de la Real Academia de San Fernando Octavio Picón que también colaborará con *Heraldo de Madrid*; el republicano y anticlerical *El País* tiene en su redacción a Luis Pardo y al terrible cura José Ferrándiz, uno de los críticos más ácidos y revulsivos y, divertido y polémico, del momento que pasará al diario *El Radical* de corta duración (1910-1916); el popular "gorro de dormir" como era adjetivado por los madrileños porque se leía antes de ir a la cama en todo Madrid, *La Correspondencia de España*, también conocido, madrileñamente, como "LaCorres", tiene a tres literatos periodistas, Manuel Bueno, Ricardo Blasco y Luis Zozaya, y desde Londres, Ramiro de Maeztu; en *El Globo* firma A.O. y Pío Baroja; y por último, en este breve repaso por los críticos de 1900, debemos citar al posiblemente más influyente diario en el segmento intelectual del momento, *El Imparcial*, con Ricardo Becerro de Bengoa, Mariano de Cavia reconocido por todos como el maestro de periodistas y defensor del arte

y de los artistas, y con el crítico que marca todo un periodo en la crítica de arte, con una influencia en el mundo intelectual muy grande, Francisco Alcántara ³³, llamado cariñosamente protector de la juventud, hombre de la Institución Libre de Enseñanza, regeneracionista, defensor ardiente de un arte que respire el aire de la naturaleza, como Velázquez, y enemigo total del academicismo que ahogaba la vida artística española, defensor del patrimonio artístico y cultural y fundador de la inolvidable Escuela de Cerámica y, algo olvidado o soslayado, amigo personal del gran pensador José Ortega y Gasset, hablaban de arte y... de “las ricas hembras de Candelario”. José Ortega y Gasset escribe sus ensayos en *El Imparcial* y, posteriormente en *El Sol* (las luchas por el poder en *El Imparcial* determinan el cambio), y siguiéndole desde *El Imparcial*, a *El Sol*, donde seguiría ejerciendo esta actividad, Francisco Alcántara. La relación entre el gran pensador y el buen –ético y estético– crítico es fecunda; por la tarde y en *La Voz*, uno de los últimos periódicos fundados por Urgoiti, aparecen casi a diario las críticas de Ricardo Gutiérrez Abascal (Juan de la Encina ³⁴), crítico de arte con una fuerte presencia en la vida artística madrileña, destacado por Ortega ³⁵ referente obligado en todo lo que tenga relación con el pensamiento;

El análisis de sus biografías muestra como muchos de los críticos de arte, que no son redactores profesionales, llegan a insertarse en las redacciones y a dirigir importantes diarios, colaborando incluso a la fundación de las Asociaciones de la Prensa. En sus biografías vemos con frecuencia repetida la frase “impulsa la cultura artística” expresiva de esa doble vertiente, la de crítico y la de periodista, que ellos funden en una sola. Pío Baroja, en 1902, es jefe de redacción de *El Globo*, Ramiro de Maeztu lo será de *El Sol*. Y las citas deben entenderse siempre desde la vertiente de ser y ejercer como críticos de arte.

La interpenetración de la prensa, los críticos que en ella escriben, los análisis de obras, artículos sobre teoría de las artes, información y comentario sobre hallazgos arqueológicos, colaboraciones de historiadores del arte, pintores, arqueólogos, etc., queda patente con destacar que en *Heraldo de Madrid* escribe Jacinto Octavio Picón, Azorín en *ABC*. Desde el mundo de los historiadores del arte, arqueólogos y conservadores de museos la lista es grande y, también, brillante, destacamos algunos escritores y periódicos: José Ramón Mélida ³⁶, arqueólogo, como crítico de arte llevó la sección *La quincena artística* en *El Correo* y colaboró en *ABC*; Rafael Doménech ³⁷ en *El Liberal* y *ABC* de Madrid; Eugenio d’Ors, el más citado de nuestros críticos, colabora en 1905 en *El País*, a partir de 1920, es acogido por *La Libertad* y después

será colaborador asiduo de ABC. Ramiro de Maeztu³⁸, corresponsal desde Londres en *Diario Universal*, *La Correspondencia de España* y *Heraldo de Madrid*, ejerce la crítica de arte en estos diarios a principios de siglo y después, ya en Madrid, en *El Sol*, periódico del que será redactor jefe³⁹. Su labor de ensayista y crítico de arte es su faceta menos conocida y, sin embargo, fundamental para precisar los rasgos intelectuales de una personalidad totalmente abierta a las nuevas concepciones estéticas que nos vienen de más allá de "los montes Pirineos que nos separan de Francia". Para Maeztu, más que barrera son oteros desde los que se perciben los vientos frescos de las nuevas corrientes artísticas que pueden regenerar la pesada y lánguida vida academicista que domina el panorama cultural español. Para los escépticos, que los habrá, este texto de una fecha tan temprana como el inicio de siglo, les preparará el pensamiento y abrirá la sensibilidad para gozar:

"Siento gran compasión hacia un amigo mío artista, que pone su ideal en las cosas pasadas, pasadas e imposibles. *Es de los que creen en modelos definitivos de belleza*. Por eso es pesimista. Para él un verso de Fray Luis de León:

"toda la triste y espaciosa España"

una copa labrada por Cellini, un cuadro de Velázquez, un retrato de Rafael, una estatua de la Grecia clásica, son creaciones intangibles, *paraísos de las almas*... Es posible que ahora no se pinte con tanta perfección como en los tiempos del Renacimiento. *Pero los paisajes de Manet me gustan más que los cuadros antiguos*... La pintura se espiritualiza. Ya no pretende reproducir la realidad. ¿Qué importa la realidad? sino la verdad interior, que es lo esencial... Con su técnica, con su culto a lo pasado hará mi amigo momias admirables. Yo prefiero dejarme llevar por la gente que pasa, conducirla si me fuera posible, recibir de ella la fuerza y devolvérsela, vivir sin añoranzas, los ojos puestos en el horizonte que se aleja a medida que adelanto, vivir sencillamente con todo el cuerpo en cada minuto, que así se hace infinito, con toda el alma en cada movimiento, que me hace así feliz⁴⁰.

Que pensadores destacados ejerzan trabajo de periodistas es común a todas las épocas, Ernst Fischer⁴¹ fue redactor en el periódico *Arbeiter Zeitung* de Viena de 1927 a 1934. Por supuesto no nos estamos refiriendo a las colaboraciones libres. Azorín, Pío Baroja, Valle Inclán, Eugenio d'Ors, forman una lista que hace de la crítica de arte en este período una de sus épocas más destacadas. Camón Aznar, fundador de

la revista *GOYA*, periodista y crítico de arte, colaborador asiduo de *ABC*, destaca entre todos a Ramón Gómez de la Serna ⁴², añadamos a su nombre el del periódico madrileño *La Tribuna* donde Ramón ejerció como crítico, después colaboró en *El Sol*.

3. Progresos técnicos⁴³.

La evolución a lo largo del período es muy perceptible y participa del cambio que experimenta todo el periódico. Las fases muy sintetizadas quedarían así:

1.- Las noticias y comentarios sobre exposiciones de arte aparecen dentro de secciones muy amplias: “Madrid”, “Barcelona”, “noticias locales”, “del extranjero”, “a través de los hilos”. No aparecen diferenciadas ni subtituladas, es un párrafo más. Todo esto como norma general.

Hay, sin embargo, periódicos que bajo el título de “Notas de Arte”, que será uno de los más repetidos, insertan estudios, análisis de pintores famosos, realizados por escritores y también por periodistas críticos de arte. La fecha temprana de 1900, *El Globo* ⁴⁴, “El Greco” y Pío Baroja es más que un ejemplo. Ausencia de ilustraciones, que se irán insertando en dibujos de línea y desembocarán en la introducción del hueco. *Heraldo de Madrid* es uno de los que insertan más ilustraciones a línea antes de la introducción del hueco, como en 1900 con las crónicas de la Exposición de París y, posteriormente, con las críticas de Villegas, Repullés, Benlliure, Sorolla y Bretón, por poner ejemplos de interés en las bellas artes.

2.- Las críticas diferenciadas sobre la actualidad artística dejan paso a *secciones* y posteriormente a *páginas artísticas*. Los suplementos de la prensa, en el final de nuestro siglo, son auténticas revistas que merecen un análisis propio. Hay periódicos que se “adelantan” en ser motor de la promoción y difusión artística con sala de exposiciones propia, como *Heraldo de Madrid*, con actuaciones muy destacadas, algunas de ellas que rebasan el ámbito cultural. La entrada de *ABC* en el campo de las artes es muy fuerte ⁴⁵. Incluye pronto el “hueco”, llama a importantes colaboradores y destina amplios espacios. *La Tribuna*, irá avanzando en la impresión de páginas especiales y con la incorporación de Ramón Gómez de la Serna dedicará una atención especial a las vanguardias. *El Fígaro* ⁴⁶, de breve andadura, también dará un tratamiento destacado a los temas de arte con inserción de reproducciones, con

dos críticos: primero Fernando López Martín, sustituido por Margarita Nelken que publica su primera crítica sobre *El monumento de Julio Antonio*, el jueves 6 de Febrero de 1919. Pocos artistas han merecido la unánime alabanza de los críticos a su arte como Julio Antonio, y después el silencio.

3.- Los suplementos, sobre todo los literarios, tienen un glorioso adelantado en *Los Lunes de El Imparcial*, del periodista y literato Fernanflor, con atención especial a las críticas de Alcántara sobre Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

En el diario *El Sol* hay varias secciones que tratan temas de arte: "*La vida artística*", con Francisco Alcántara como crítico fijo; "*Folletones de 'El Sol': Temas de Arte*", y "*Pareceres*" son dos secciones de prestigio por los colaboradores que firman los artículos, entre otros, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala, Gómez de Baquero, J. Moreno Villa; las noticias de arte aparecen continuamente. Podemos resumir diciendo que la vida intelectual madrileña pasa por estas páginas. Por la tarde ese espacio es ocupado por *La Voz* y Juan de la Encina que en sus críticas de arte aúna su gran conocimiento de la historia del arte y su gracia periodística. Las *Tres horas* de d'Ors están presentes, y no sólo en el tono ⁴⁷, también en la recensión que hace de este tratado.

4. Los temas

Heraldo de Madrid, en 1900 presenta, desde la vertiente de la crítica e información de arte, dos temas importantes, la Exposición Universal de París y el regreso a España de los restos mortales de Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Es la prensa la que presiona para que el acto revista los honores que merecen estos españoles ilustres, sobre todo Francisco de Goya que es aclamado más que como pintor, como el revulsivo que hará despertar los valores más profundos de la patria. No podemos olvidar que el llamado desastre del 98 está muy vivo. El gobierno reacciona y el entierro es calificado como *La fiesta de Madrid* ⁴⁸. Se informa con precisión del recorrido: "La conducción de los restos de Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, se verificará a las tres y media de la tarde de mañana viernes. Presidirá el Gobierno. La comitiva saldrá de la catedral, recorriendo la calle de Toledo, Plaza Mayor, calles de Ciudad Rodrigo y Mayor, a la Cuesta de la Vega y al cementerio de San Isidro." Se quiere que Madrid esté en la calle, como

así sucede, porque “el pueblo de Madrid encuentra siempre diversión, lo mismo en Carnaval que en Viernes de Pasión”, como canta Amadeo Vives en “Doña Francisquita”. A continuación se describe el ceremonial que Goya hubiera titulado y dibujado una serie como un auténtico “aquelarre”:

El orden de la comitiva será el siguiente: Sección de la guardia civil de caballería. Clero con cruz alzada. Asilados del Hospicio. Carroza con los restos de Meléndez Valdés. Llevarán las cintas de esta carroza dos académicos de la Española, un individuo de la familia y un representante de la Asociación de Escritores y Artistas. Seguirán la Asociación de Escritores y Artistas y la Academia de Jurisprudencia, invitada al efecto. Banda de música del Hospicio. Asilados de San Bernardino. Carroza con los restos de Moratín. Las cintas de esta carroza las llevarán los académicos de la Española, autores dramáticos, don Ricardo de la Vega y D. Luis Silvela. Seguirán la Academia Española y los autores y actores dramáticos y el Ayuntamiento de Madrid con sus maceros. Banda de música de San Bernardino. Colegio de San Ildefonso. Carroza con los restos de Donoso Cortés, Las cintas de esta carroza las llevarán un académico de la Española, otro de la de Ciencias Morales y Políticas, el marqués de Valdegamas y un representante del Ateneo de Madrid, que presidió el ilustre finado. Seguirán la Academia de Ciencias Morales y Políticas y el Ateneo. Banda de música militar. Carroza con los restos de Goya. Las cintas de esta carroza las llevarán un académico de Bellas Artes, un individuo de la familia de Goya, el insigne pintor Pradilla y el jefe de la Real Fábrica de Tapices, Sr. Stuyck. Seguirán la Academia de San Fernando, las otras Reales Academias, Círculo de Bellas Artes, pintores, escultores y Comisiones del Ejército y Armada y la Diputación provincial con sus maceros. El Gobierno y las autoridades de Madrid. Banda de música militar, un piquete de la guardia civil de a pie y una sección de la misma a caballo. Los ministros concurrirán de uniforme.

Heraldo de Madrid y Alejandro Saint-Aubin despliegan amplia información y crítica sobre el acontecimiento del regreso de estos españoles ilustres, así como de la Exposición de la obra de Goya que se inaugura. Inserta un artículo en torno a las cartas en general, y en especial las de Goya, que tiene en su archivo, artículo periodístico con comentarios y anécdotas llenas de ingenio: “Las de Goya se distinguen por la mala ortografía, y debo advertir que en la cuarta parte de la gramática, en mi colección al menos marchen peor los hombres que las mujeres.

Y no sólo en esto, sino en cultura social, en delicadeza, en claridad de letra, en pulcritud y cortesía". Ferrándiz, desde *El País* se calla astuta y dialécticamente estas afirmaciones tan rotundas del madrileño Saint-Aubin en defensa de la mujer.

Destaca con gracia periodística la rebelión romántica contra la religión: "Las cartas de los escritores del período romántico están llenas de blasfemias y palabras soeces, sin que se libren de ellas los más ilustres". No deja bien parado a políticos, militares, escritores, con notas muy claras y diciendo mucho y dejando mucho sin decir: "De los políticos, Narvaez las escribiría indecentes. Las de Ayala, en punto a ortografía, pueden competir con las de cualquier portera." Retrata perfectamente a Rosita la Pastelera en una anécdota llena de sabor y cursilería: "He oído contar que, al salir un día del teatro este poeta, una señorita le dijo a su mamá: -Ese es Martínez de la Rosa. -No señorita -objetó el aludido-: Martínez soy yo, pero la rosa es usted." Y añade enigmáticamente: "Los rasgos de esta clase abundan en estas cartas."

Sobre las cartas que posee de Goya destaca la gran amistad que le unía a Martín Zapater, algo que también oímos a ese gran maestro que fue Xavier de Salas que en su saber era superado por su nobleza: "En todas las cartas revela un cariño grandísimo a Zapater a que llama "querido mío". No cesa de pedirle que venga a Madrid, asegurándole que si viene no hará más que acompañarle, no trabajará más que en hacer su retrato, que "no te negarás a concederme ese gusto." En realidad dice, "debías venir todos los años como el cumplimiento de la iglesia. Pero ya me canso con la pluma, aber si con el deber bienes"(y escrito con el meñique en letras gordísimas). "Ben que te llamo con el dedo y sin ese mismo es tuyo Goya" ⁴⁹.

El miércoles 18 de abril de 1900, *Heraldo de Madrid* inserta una nota "En honor de Goya", en primera página, con datos de algunos donantes de obras para la Exposición, creemos la cita de interés: "Para la Exposición que en breve se inaugurará en el ministerio de Fomento, han remitido obras pintadas por el inmortal artista aragonés los señores de Villahermosa, conde de San Adrián, viuda de Albacete, Luis Navas, Pablo Bosch, José Lázaro, José M. Pérez Caballero, Botija, Arteta, Argamasilla, Velasco, marqués de Casa Torres, marqués del Socorro, conde de Caudilla, duque de Veragua, Aureliano de Beruete, C. Velasco, Rafael Barrios y condesa de Cedilla. La Real Casa, el Banco de España, el Ayuntamiento y las Academias de San Fernando y de la Historia, han puesto a disposición de los organizadores cuantas obras poseen del ilustre pintor. Forman la Comisión los Sres. Ferrant, de Beruete y Velázquez".

Una Comisión muy del momento, un pintor, un historiador calificado de crítico de arte por los críticos y los escritores, y un arquitecto.

La Exposición reúne obras de Goya entre las que hay algunas que en catalogaciones posteriores han sido desechadas, lo cual no resta en modo alguno importancia al acontecimiento. Toda la prensa española se hace eco y los críticos, historiadores y escritores comentan la multifacética personalidad del pintor. Saint-Aubin valora la Exposición: “Numerosas e importantísimas como mérito, son las obras que ha reunido la Comisión organizadora en la rotonda del ministerio para celebrar una Exposición en honor del inmortal pintor aragonés. Están vivos los *chisperos* y los cómicos; late y palpita la carne debajo de aquellos maravillosos encajes y vestidos que no parecen pintados”.

Saint-Aubin, como casi la mayoría de críticos, confunde majos con *chisperos* que también aparecen en las obras de Goya pero no en los tapices a que aquí se refiere. En la época de Goya no estaba permitido confundir *chisperos*, majos y manolos. El crítico pintor, figura muy habitual en la crítica de arte del primer tercio del siglo XX destaca el valor que tiene la obra de Goya para gozar de los avances técnicos que presenta y como aprendizaje: “El técnico, el pintor que contempla las obras de Goya, es el que llega a sentir verdadero aprecio ante los prodigios de nota, conseguidos con la mayor sobriedad de paleta, y la despreocupación del procedimiento que descubre de lo primero que a mano cae para lograr maravillosos efectos con la cuchilla; bronces, espátulas de caña, dejando el color por masas o por delicadísimas y transparentes veladuras” Los *prodigios de nota* es frase muy común para destacar el valor de la técnica en una obra. Resalta la importancia que para “todos” tiene la obra de Goya, encontrando el espectador “grandes bellezas y atractivos... pintor a quien ninguno atajó en espontaneidad y naturalismo, fantasía y riqueza en las ideas para lienzos, grabados y dibujos”. Todo ello explica que alcancen cada vez más precio en el mercado universal las incomparables obras del autor de “los caprichos”, dice muy dentro del ambiente de la época de principios del XX, preocupados críticos y artistas por la apreciación del pintor en el mercado del arte. La condición social del artista, otro de los temas recurrentes en este momento, es ejemplificada en el pintor de Fuendetodos al resaltar la amistad que disfrutaba con personas de elevada alcurnia como lo descubre en una carta escrita a Martín Zapater en la que dice: *Más te balía benirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que la pintase la cara, y se salió con la suya, por cierto que me gusta más que pintar en lienzo.*

Relata anécdotas de Iriarte sobre el carácter de Goya y dice que “no dudamos pudiera realizar las empresas más arriesgadas quien tuvo valor para lucir en Lavapiés y Maravillas uno de los sombreros de copa que aparecieron en la corte. Tal rasgo acredita a Goya, a nuestros ojos, como hombre de valor probado, pues aún hace muy pocos años, a pesar de haberse dulcificado mucho las costumbres, constituía un verdadero peligro transitar por las calles de los barrios bajos llevando sobre la cabeza el sombrero citado, y cuando decimos que hace pocos años, es por no afirmar que aún hoy...”. Parecen palabras, estas últimas, escritas sobre la actualidad de uno de los barrios, el de Lavapiés, más castizos y populares y hoy un poco descuidado y cambiada su antigua fisonomía. El otro, el de Maravillas, ya no se le conoce con este nombre y los antiguos chisperos, hombres que trabajaban la fragua hoy no lo reconocerían. No podía faltar, en un liberal como Saint-Aubin, resaltar también que “Goya fue liberal, y hombre que por, no avenirse tal vez al atraso de nuestro país, procuró pasar los últimos años de su vida en el ambiente más amplio de la nación francesa”. Y dentro de este espíritu destaca el contenido de muchas obras en donde la crítica social aparece como uno de los ingredientes en la obra artística que más destaca la crítica: “Lo que dicen y quieren decir tantas y tan maravillosas obras de arte, cuando fustiga de modo inexplicable y con ruda mano la corrupción y el vicio de sus contemporáneos, altos y bajos, tan claro lo expresan, como cuando al pie de un hombre dormido escribe: *El sueño de la razón produce monstruos*, y en el de un viejo encorvado *Aún aprendo*.” Y finaliza con una frase que es resumen del quehacer de este crítico que expresa el sentir de la sociedad en general: “Goya es la figura más gloriosa y más valiente en nuestra historia artística.” Sí, Goya es una clave de España, como Cervantes, y excede al encasillamiento de pintor. Saint-Aubin, no lo olvidemos, estuvo presenciando como periodista en Cuba el último episodio del drama de una nación y fue testigo lúcido de su propia decadencia.

Que Saint-Aubin posea una extensa colección de cartas no es de extrañar. Es el crítico que más misivas recibe demandando ayuda de los artistas para que defiendan sus derechos, para la protección del siempre amenazado patrimonio artístico y cultural, para que apoye la erección de una estatua, con esto no aseguramos que mantuviese correspondencia con personajes del siglo XVIII. Aureliano de Beruete le envía una nota rectificatoria sobre la colección Bonnat; carta sobre las protestas de artistas por la mala selección de las obras hecha por la Comisión para la Exposición de París; cartas de protesta por la actua-

ción de los jurados, cartas en defensa del patrimonio artístico y cultural siempre amenazado.

Sus intervenciones en defensa del arte en las cortes, de las que es diputado, son siempre recogidas por otros periódicos. Esta preocupación le lleva a alertar, con motivo del proyectado monumento a Vara de Rey, sobre los excesos en este tipo de estatuas a las que después calificó despectivamente Tomás Borrás de estilo o *género municipal*, refiriéndose a la escultura monumental que se prodiga por toda España, para después calificar el monumento de Julio Antonio a los *Héroes de Tarragona* como *el primero que se sale del estilo municipal*⁵⁰. El 10 de enero dice: “¡escultores! Afilen los palillos, compren la plastilina necesaria y procuren que no se encargue de modelar la estatua algún alfarero, pues... se dan casos”. Lo interesante de anotar es que el día 20 le envía la comisión una carta asegurándole que se tendrá en cuenta su observación y le piden que intervenga en favor de la idea porque necesitan del “apoyo valiosísimo de la Prensa, y singularmente de escritores tan distinguidos como usted”.

La Exposición Universal de París congrega a los artistas más representativos del momento. Las “famosas” medallas son un premio que consagra, aunque ya se alcen voces contra este sistema de distinciones en cierto modo academicista. La crónica del día 14 es muy expresiva del momento que se vive entre el desconcierto y la esperanza, Saint-Aubin destaca a los grandes que concurren: “Sorolla, Moreno Carbonero, Mariano Benlliure, Blay, Raimundo Madrazo, Simonet, Pidal y algún otro cuyo nombre no ha llegado hasta nuestro conocimiento, por el desorden y lamentable embrollo que ha presidido en la admisión y designación de plazo para entregar muchas obras ejecutadas con el único propósito de que figuraran en el catálogo de la Gran Exposición Universal. Los citados maestros acuden con los mejores trabajos que su paleta o cinceles han producido, intentando conseguir igual honor que conquistaron “El testamento de Isabel La Católica”, del inmortal Rosales, y los artistas más modernos Pradilla y Luis Jiménez, que en la última gran Exposición francesa obtuvo tan alta recompensa al romper con la tradición de los cuadros históricos y exponer a la admiración pública “La visita del Hospital”, lienzo que retrata admirablemente un asunto de la vida moderna, y que servirá para otras generaciones como documento indiscutible de autenticidad.” Continúa con la defensa de los artistas que concurren al certamen y, aunque se inclina por lo moderno, conoce perfectamente el ambiente parisino que en estos eventos se decanta por el más descarado academicismo, por eso argumenta que nuestros artis-

tas pueden satisfacer todos los gustos, ¿esto es defender a los suyos!: “De Valencia, de Barcelona, de Andalucía puede salir el cuadro o la estatua que coloque a su ignorado autor sobre el pavés en esta lucha de escuelas y de grandes maestros. Pero aunque es posible, no es fácil que esto ocurra, y descontando el maravilloso poder de las influencias y las recomendaciones, que podrían en casos como el de la presente Exposición improvisar genios en un dos por tres, mediante la vía diplomática, no es empresa llana disputar a los Sorolla, Carbonero, Benlliure, Blay y algunos más el lugar primero entre los escultores y pintores españoles que concurren a la Exposición, pues estos artistas, cada uno, según su temperamento, ofrecen el no más allá de todas las escuelas, pudiendo satisfacer la obra de unos o de otros la crítica más exigente para el modernismo y la más enamorada de procedimiento clásico.” El final del artículo define su posición ante sus amigos los artistas y no nos resistimos a transcribirlo: “¡Cosí va il mondo!, en el que, según aseguran todos, cabemos y hay espacio para todo menos para los cuadros de algunos meritísimos pintores españoles.”⁵¹.

El día 15 de Abril de 1900, *Heraldo de Madrid*, realiza un gran despliegue informativo con titulares y dibujos a línea: *El gran certamen*, y encima de la *Victoria de Samotracia* el título: *La Victoria de la Francia*. El Pabellón de España, en su descripción y dibujo, nos muestra la reproducción del Palacio de Monterrey de Salamanca. La crónica encargada por José Gutiérrez Abascal, director del diario madrileño, va firmada por el arquitecto Lorenzo Álvarez y Capra. La evolución de la arquitectura en las exposiciones viene determinado por el espíritu de nuestro tiempo, por esta desventurada edad de las prisas: “Desde las que pueden considerarse como las primitivas Exposiciones Universales, así la de Londres del año 1831 en el palacio de Cristal, como la de Paris en 1855, hasta nuestros días, han ido adquiriendo progresivamente esta clase de certámenes, sobre el aspecto arquitectónico, *la característica peculiar de nuestro siglo, que es la estimación del tiempo*, característica que trae aparejada como principal elemento de su aplicación practica el empleo del material de hierro en la construcción. Dejando a un lado los palacios y pabellones particulares que cada nación ha levantado para exhibir su peculiar carácter o simbolizar su arquitectura presente o histórica, así como elementos destinados a dar amenidad a la Exposición, puesto que de aquéllos ni de éstos ha de deducirse la tendencia embrionaria de la Arquitectura en su especial gestación de la época presente, precisa buscar y apuntar líneas más generales en un certamen de la importancia de este”, o lo que es lo mismo, el crítico arquitecto

procura no abordar el análisis del desenfrenado mimetismo y copia que presentan los pabellones. El nuestro salta desde el palacio salmantino de Monterrey a la decoración de España en tiempos de los moros. Sobre la arquitectura como arte escribe: “Examinando la planta del Palacio de Cristal, de Londres, o la del de la Industria, de París, edificios que albergaron los primitivos certámenes universales, y comparándolas con las de los que se destinaron a las Exposiciones posteriores, especialmente las verificadas en el Campo de Marte, de París, en 1878 y 1889, se deduce desde luego la idea de que la Arquitectura, además de significar en su variada expresión material la fisonomía de las naciones, representa al mismo tiempo el reflejo del momento en que dicho arte se emplea”. Es un hecho constatado que los historiadores del arte y los de estética y crítica venimos criticando el ambiente artístico español de principios de siglo cerrado a las nuevas tendencias emergentes, sobre esto debemos precisar que el crítico, en esta crónica entre la crítica y el reportaje, muestra su extrañeza ante el maremagnum de estilos que están representados que rebasan la denominación de ambiente ecléctico. No podemos eludir la cita, aunque un poco extensa por lo esclarecedora de lo que venimos exponiendo: “Desde la mencionada puerta monumental de entrada, con su carácter de pagoda india, a las cuatro fachadas constituidas por arcos peraltados y sin planos intermedios a que no deja espacio el variado calado que todo lo perfora, hasta el inmenso y fastuoso palacio de la Electricidad, situado en el fondo del Campo de Marte, apoyado en la nueva galería de máquinas, cuya superficie cubre, elevándose a la altura de 70 metros, dominando todas las demás construcciones, con sus cerámicas transparentes, sus vidrieras policromas, sus brillantes celaduras y sus torres, que han de irradiar su poderosa luz en colores cambiantes, dominada por el genio de la Electricidad; en todo el espacio que media de uno a otro edificio, campean los palacios ya enumerados, los que son del mismo estilo y sistema arquitectónico y constructivo novísimo, como el palacio de la Educación, el de las Ciencias y las Artes, el de Manufacturas francesas y el de Minas y Metalurgia; todos ellos con variados y hasta opuestos sabores estéticos, que producen cierta impresión de extrañeza; pero encarnados en las nuevas formas que, quizás transitoriamente y mientras proseguimos la labor en busca de nuevos ideales trae el empleo del nuevo material invasor: del hierro revolucionario. Otros edificios no menos monumentales y grandiosos que los anteriores, como el Gran Palacio con su fachada romana y su robusta columnata, y el de los ejércitos de mar y tierra, se sustraen de las mencionadas formas novísimas impues-

tas por el hierro, y son como una representación de los estilos históricos de la Arquitectura en boga hasta nuestros días, que vienen haciendo cierta resistencia a la reciente ola revolucionaria en el arte de construir." Destaca el empleo del hierro como material de construcción tomando una posición de prudente espera: "Término medio entre ambas tendencias, puede considerarse como típico, entre otros análogos, el palacio de la Cerámica y Cristalería, que es quizás el que mejor representa plásticamente en el actual certamen el edificio de Exposición más digerible al paladar que tenemos formado hasta ahora; sin embargo, su estructura aérea y ligera, el conjunto alegre de sus fachadas, sus pabellones de ángulo y sus cuatro graciosas y agudas cúpulas centrales, no pueden ocultar que en su esqueleto, en sus entrañas, llevan el hierro como material principal de construcción. Aparte de la invasión de dicho material, cuya trascendencia práctica y utilitaria en la fórmula de la construcción del porvenir se escapa todavía a las actuales presunciones del Arte y de la Industria, se percibe fácilmente en los edificios de la gran Exposición Universal el empleo simultáneo de todos los estilos arquitectónicos."

Por las reproducciones a línea que inserta el periódico apreciamos que domina el historicismo arqueologizante en la mayoría de los pabellones. Luis de Bonafoux no se lo toma totalmente en serio, Saint-Aubin, con el título de "El viejo París" critica a la Comisión por la mala organización de la sección española de Bellas Artes, y tratándose del *Heraldo de Madrid*, diario que presta gran atención al movimiento obrero, no podía faltar un comentario a las fuerzas productoras firmado por Juan José Morato bajo el título: "Los obreros y la Exposición de París": "Admirarán unos en la Exposición que hoy se inaugura el genio de los hombres y los portentos por ellos creados; correrán otros tras de goces y emociones; los obreros verán en el certamen del trabajo la alborada de días mejores, de días en que desaparezcan el mal y la ignorancia de la tierra".

Uno de los debates más importantes de este período es el enfrentamiento entre clasicismo, academicismo y libertad⁵² que salta a las páginas de los periódicos en forma de tratados, conferencias, críticas de exposiciones o editoriales. Francisco Alcántara será uno de los máximos animadores, Eugenio d'Ors⁵³ siempre estará en el lado defensor de lo clásico; desde las páginas del *Heraldo de Madrid* mantendrán la defensa de la libertad frente al academicismo los críticos Saint-Aubin y Louis de Bonafoux.

Con el advenimiento del nuevo siglo la polémica entre tradición y moderno (modernismo-ta), que ha venido siendo muy fuerte, alcan-

za su máxima virulencia. Hasta la llegada triunfal de Gaudí el “modernismo” es la “bestia negra” de la crítica de arte, aunque debemos destacar que asistimos, en multitud de críticos, a una confusión terminológica entre ideas y formas nuevas, moderno y modernismo, término éste último que es empleado indistintamente para referirse al “Art Nouveau” y a todo lo nuevo, que naturalmente no sea de la aceptación del crítico de turno. Benlliure llega a meter en un mismo saco a impresionismo, anarquismo y modernismo. Sólo falta el realismo.

Este enfrentamiento llega a su máxima expresión en el discurso de ingreso de Mariano Benlliure como académico de Bellas Artes de San Fernando. En *Heraldo de Madrid* ⁵⁴, Saint-Aubin cubre informativamente el acto, escribe la reseña y discrepa, con mucho tacto, de las ideas expuestas por su amigo personal. Dice Benlliure: “Al anarquismo artístico van derechamente los que se llaman *impresionistas*. El resultado de sus obras es el mismo resultado demoledor, caótico, que producen en la sociedad, con sus actos destructores, los partidarios de la anarquía, no teóricos, sino de acción. Y para esto es preciso oponer a su noción modernista del Arte la que pudiéramos llamar ideal social del mismo. El Arte, el Arte es el resultado de muchas generaciones y de muchas civilizaciones, del gran esfuerzo colectivo de la Humanidad. En vano será que vosotros, con vuestras impresiones deleznable del momento, tratéis de destruirlo. El se engendró en el cielo con la *Palas* guerrera, la *Artemisa* casta, el *Apolo* libertador, el *Hércules* domador de monstruos. Por la mano del escultor descendieron a la Tierra. Por el culto de la Naturaleza, de la verdad, vivirá el Arte por los siglos de los siglos, y de vosotros, nihilistas de la idea y de la ejecución, quedará sólo la memoria que queda de un mal sueño”. Evidentemente, don Mariano Benlliure no era profeta.

El amigo deja sitio al crítico que con tacto explícita su discrepancia, aunque sin herir, pese a los requerimientos que desde algunos periódicos y críticos le piden que exponga con más rotundidad su oposición a este planteamiento del escultor. La nota que pone al final de la reseña dice: “*Nota*: es admirable el discurso de Mariano Benlliure sobre todo teniendo en cuenta que dijo exactamente todo lo contrario de cuanto debiere decir. ¡Benlliure un revolucionario del arte dando tan furiosa embestida a los impresionistas! Caprichosamente, sin duda, confunde la extravagancia con el impresionismo, pues cita para combatir las tendencias de la moderna escuela al inmortal Velázquez, es decir, al primero y más grande de los impresionistas, según puede descubrirse en su última manera. ¡Qué diría el inmenso Rodin leyendo tales afirmaciones!

No estamos de acuerdo, querido Mariano, con las ideas expuestas en tu discurso. Afortunadamente, en lo que no resulta diferencia alguna de pensamiento contigo es cuando contemplo y admiro tus obras y figuras vaporosas, tu empeño al romper los moldes rancios, el ramplón equilibrio en las composiciones académicas, y tus soberbias agrupaciones escultóricas, que dan exactamente vivísima impresión de la realidad. ¡Cuánto debe el arte moderno al impresionismo!”.

Al subrayar el gran aparato informativo de este acto no estamos afirmando que la información del acto académico de Benlliure sea un hecho aislado, sino el tratamiento que este acto merece a algunos periódicos muy importantes en el panorama de la prensa de estos años.

Lo anterior, el destacar las ideas de Benlliure, no quiere decir que la crítica de arte se pueda adjetivar con el calificativo de anticuada o retrógrada. La riqueza de ideas vertidas en estos años historiados por nosotros es muy grande, muy diversa y merece un análisis pormenorizado que excede al espacio de este artículo. Dos aspectos a destacar: la importancia concedida a los actos culturales en general que revisten una dimensión social y la importancia excepcional, tanto por el artista como por las ideas expresadas en este acto en particular. La influencia de Benlliure queda patente en este tratamiento informativo que le da la prensa.

Dentro de las “Exposiciones” los jurados son el blanco de las críticas más feroces, en donde se mezclan las ideas más dispares. Desde Barcelona, –no podía ser de otra forma–, cuando la Exposición es en Madrid aparece la llamada *cuestión catalana*: “De Madrid nos llegan ecos de éxitos alcanzados por los catalanes Amadeo Vives y Eduardo Marquina. Encontrándome por casualidad en el estudio de Ramón Casas conocí al joven Eduardo Marquina horas antes de tomar el tren para Madrid”. Destaca los últimos éxitos de Marquina en la capital de España y finaliza diciendo: “No hemos de repetir aquí cuanto nos complace el esfuerzo victorioso de nuestros paisanos, allá en la corte, donde no siempre se aprecia como es debido la pujanza intelectual de la tierra catalana”⁵⁵. Se aprecia la música del universal Amadeo Vives, el teatro histórico de Eduardo Marquina y hasta la escultura del diputado maurista Querol, lo que muestra, con este último artista, la tolerancia estética de los madrileños, o como dice algún crítico el influyente brazo del poder. Sea como fuere, este de los jurados es un tema de los más jugosos que atraviesa diacrónicamente hasta nuestros días las páginas de los periódicos y que recibe los comentarios más acervos de

los críticos. En la “década prodigiosa”, Rafael Santos Torroella se hace eco de una encuesta a varios artistas plásticos y las respuestas son en la línea aquí apuntada.

La defensa del Patrimonio nacional, aún sin catalogar, siempre encuentra eco en las páginas de la prensa. Un patrimonio amenazado de una parte, por la desidia y la incultura de los que lo poseen, de otra, por los desaprensivos mercaderes siempre dispuestos a hacer almoneda de las grandes obras y hasta de los objetos más sagrados. La ausencia de una legislación adecuada se hace notar. Las campañas de prensa sensibilizan a la opinión pública, al Gobierno y a la Iglesia; de entre ellas destacamos la vergonzosa venta del Van der Goes, que tiene respuesta positiva en los poderes públicos en leyes y disposiciones de protección del patrimonio, y también del legítimo deseo de los artistas de vender sus producciones a un mercado más amplio. La acción, demasiado frecuente, de clérigos incultos merece circulares de la jerarquía religiosa prohibiendo la venta de objetos sagrados. Fue toda la prensa de España la que levantó un clamor ante esta venta que parece realizada a “cámara lenta”, hecha por españoles, los alemanes lo único que hicieron es recoger en su mano el cuadro y exponerlo en Berlín. Desde *La Época*, Enrique Vaquer alerta que el cuadro de Van der Goes, de Monforte, podría ser vendido; *Heraldo de Madrid* da cuenta, a principio de marzo de las cuestiones legales; la prensa de Barcelona clama contra el expolio en encendidos artículos; don José Lázaro Galdiano da una conferencia en el Ateneo de Madrid y para la suscripción pública iniciada por “la prensa” entrega 3000 pts. Con esta nota queremos destacar que es un periodismo, el de esta época, que no se agota, ni mucho menos, en los acontecimientos políticos.

*La Dama de Elche*⁵⁶ es uno de los tristes episodios sobre venta de obras de arte que, con demasiada frecuencia ocurren en este periodo, en este caso con un retorno feliz a España. Lo asombroso es que el culpable de este *expolio* del patrimonio colectivo pasa por ser el bueno. Sin embargo la realidad de los hechos es que la escultura se descubre el día 4 de agosto, el día 7 de agosto se publica la noticia en *La Correspondencia de Alicante*. Al día siguiente, 8 de agosto, el único diario de ámbito nacional que reproduce la noticia es *Heraldo de Madrid*, ese mismo día es asesinado el presidente del Consejo de Ministros Cánovas del Castillo, la “Guerra de Cuba” está de fondo, y el día 18 de este mismo mes, es decir, catorce días después de su descubrimiento la venta está ultimada. Las explicaciones excusatorias de Pedro Ibarra⁵⁷, contestando a Félix de Montemar en

*Heraldo de Madrid*⁵⁸, no son válidas puesto que en condiciones normales no hubiese habido tiempo material para evitar lo que ya estaba decidido, la venta por 4000 francos franceses, suma en 1897 nada desdeñable, del busto. Como se trata de mostrar la importancia de la documentación en periodismo para el estudio de la historia y crítica del arte reproducimos, por su relevancia en aclarar los acontecimientos, el artículo que Pedro Ibarra dedica a la muerte del Dr. Campello: "Cuando se descubrió el famoso busto, que gracias a su previsión conserva hoy el primer museo del mundo, mi amistad con el doctor afortunado, se decuplicó. Venían arqueólogos a visitar el lugar del yacimiento del original portento, y yo gozaba llevándoles al terreno... Por alguien se ha censurado al ilustre ilicitano por haber permitido que joya de tal naturaleza saliera de España. Al ceder el precioso busto al Louvre, no movió otro impulso a nuestro desinteresado amigo, que darle un sitio más elevado para que pudiera ser mejor visto y estudiado. Hemos de convenir, que a España son pocos los extranjeros que vienen a estudiarnos. El busto en Madrid hubiera sido visto por todo Madrid: conocido por Mérida, Alcántara y alguno que otro señor más o menos competente. El busto en París es visto por todo el mundo y conocido y estudiado por todos los arqueólogos de primer orden. Campello, hombre de vastos conocimientos, leyendo a diario revistas nacionales y extranjeras; experimentando en casa propia, en lo tocante a trámites administrativos españoles y amante de las ruinas de Illice que son su casa: queriendo honrar a su padre político que hubo de ser Aureliano Ibarra, el hombre más amante de las glorias ilicitanas que hemos conocido y siguiendo desinteresados consejos de los que en él hemos visto siempre un ídolo, quiso colocar el nombre augusto de Illice en París, en la capital del mundo civilizado, para que desde allí sea reverenciado ahora y siempre. Por eso, ahora y en lo sucesivo, en aquella sala que se llama de Alpadaña, leerá el viajero el nombre del doctor Campello, al pie del precioso busto, que deseo subsista allí, siempre, imperecedero, para honra y gloria de Elche"⁵⁹. Entristece el texto por el perjuicio que personas con este criterio hayan podido ocasionar a España; y por la falta que muestra del más elemental sentido común en su argumentación. España, y la prensa de manera unánime en estos años de principios de siglo, está defendiendo el patrimonio histórico-artístico que continuamente está siendo expoliado. El triste episodio de "La Dama de Elche" es uno de tantos actos que se fueron sucediendo en los que los culpables pertenecían a todos los estamentos sociales que regían la vida españo-

la. Ni el Dr. Campello, ni Pedro Ibarra son inocentes, y no sirven las argumentaciones que se inventa este último para justificar el “expolio”.

Las notas de su diario ⁶⁰ pierden importancia ante este escrito publicado en *El Liberal* de Murcia. Es de destacar, una vez más, la actuación de la “prensa” en estos años en defensa de nuestro patrimonio artístico y puesto que Ibarra en su escrito destaca a Mérida ⁶¹ y Alcántara ⁶² digamos que ambos, y otros muchos, son infatigables luchadores en la conservación del arte español “en España”.

N O T A S

1. TUÑÓN DE LARA, M. et alt., *La prensa de los siglos XIX y XX: Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986. Actas del "Ier. Encuentro de Historia de la Prensa" dirigido por M. Tuñón de Lara, p. 13.
2. TUÑÓN DE LARA, M. et alt., *La prensa de los siglos XIX y XX: Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986. Actas del *Ier Encuentro de Historia de la Prensa* dirigido por M. Tuñón de Lara, op. cit. 15.
3. Adolfo MUÑOZ ALONSO, *Universidad y Periodismo*, en *Hoja del Lunes*, Madrid, 26 de Marzo de 1973.
4. TUÑÓN DE LARA, M. et alt., *La prensa de los siglos XIX y XX: Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, O.c. p. 15.
5. MUÑOZ ALONSO, A., *Filosofía a la intemperie*, Madrid, Sala, 1973. p. 88. (Las ideologías como forma de comunicación). Adolfo Muñoz Alonso fue el primer Decano de la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid.
6. Francisco UMBRAL, "Espleen de Madrid: Los disparates", en *EL PAÍS*, Madrid, 19 de diciembre de 1981.
7. SÁNCHEZ-BRAVO CENJOR, A., *Nuevo tratado de la información*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, p. 222. Una última revisión de sus teorías puede verse en *Manual de Estructura de la Información*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1992. El Profesor Sánchez-Bravo es Catedrático de "Estructura de la Información".
8. Una crítica de arte es un artículo en donde se emiten juicios sobre las obras de arte.
9. MARTÍN VIVALDI, M., *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo, 1973.
10. SAINT-AUBIN Y BONNEFON, Alejandro: Pintor y crítico de arte y periodista español, *nace en Madrid* el 20 de Enero de 1857 y muere en la misma villa y corte el 24 de Mayo de 1916. Hijo de padres franceses, recibió esmerada educación. Muy joven empezó a publicar artículos y crónicas en los principales periódicos de su tiempo, alternando la labor periodística con la pintura, de la que cultivó muy especialmente y con singular fortuna la representación de tipos y costumbres de los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. Alentado en sus comienzos de periodista por Mariano Araus, que a la sazón dirigía *El Liberal*, comenzó a publicar en este diario matritense sus primeras críticas de arte. Cuando su hermano político, José canalejas compró la empresa editorial del *Heraldo de Madrid*, entró a formar parte de aquella redacción, encargándose de la crítica artística hasta su muerte. Como pintor obtuvo una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1897 con un cuadro titulado "Burlado y vencido", que adquirió el Estado con destino al Museo de Arte Moderno, en el que figuró hasta que, por petición de su autor fue arrinconado en un ministerio. Otra de sus obras pictóricas fue un óleo de típico asunto español titulado "Las seguidillas", que fue adquirido por la reina doña María Cristina. Fue delegado regio en varias exposiciones de Bellas Artes, en las que para darles mayor solemnidad, recurrió siempre al concurso de literatos artistas que daban interesantes conferencias. Pudo, amparado en su parentesco con Canalejas, hacer carrera política pero a lo que accedió fue a sentarse dos veces en los escaños del Congreso, uno representando al distrito de Villena y otro al de Brihuega. Asistió a las campañas de Melilla de 1893, para establecer un hospital de sangre, y a la de Cuba de 1898, como corresponsal del *Heraldo de Madrid*. El Gobierno por su patriótica intervención, le concedió la gran Cruz del Mérito Militar. Se decía de él en los foros artísticos que si valía mucho como crítico, más valía como hombre. Su crítica era siempre caballerosa, más propicia a la alabanza que a la censura.
11. BONAFoux Y QUINTERO, Luis: De las Real Academia de la Lengua, y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Escritor y periodista, nace en un pue-

blo cerca de Burdeos. En Puerto Rico, donde pasó su infancia, estudió el bachillerato, trasladándose después a la Península para seguir cursando la carrera de leyes, que cursó en las Universidades de Madrid y Salamanca. En esta ciudad publicó sus primeros escritos en *El Eco de Tormes* y una vez terminados sus estudios regresó a Madrid para dedicarse al periodismo. Colaboró en *El Solfeo*, *La Unión* y el *Mundo Moderno*; fundó los semanarios *El Español* y *El Intransigente* fue redactor de *El Globo* y *El Resumen*. Desempeñó los cargos de director de minas en la provincia de Santander y registrador de la Propiedad en Puerto Rico y ocupó un importante destino en el Gobierno civil de La Habana. *El Liberal* le nombró su corresponsal en París, cargo que luego le confió el *Heraldo de Madrid*. Fue también corresponsal de *La Correspondencia de Puerto Rico*, redactor de los semanarios madrileños *Gil Blas*, *Satiricón* y otros varios, en 1889 fundó en París *La Campaña*. Sus escritos, llenos de ingenio, pero en los que suele predominar la sátira personal y apasionada, le acrearon procesos y disgustos; un artículo suyo titulado “El Carnaval de las Antillas”, publicado en *La Unión* fue causa de que le expulsaran de Puerto Rico. Además de sus crónicas y trabajos en la prensa (firmados algunos con los seudónimos de Luis de Madrid y Aramis), publicó las obras: “Ultramariños” (1882), “Mosquetazos de Aramis” (1887), “Esbozos novelescos”, “Huellas literarias”, “Risas y lágrimas”, “Emilio Zola”, “París al día”, “Bombos y palos”, “De mi vida y milagros” (1910), “París y la guerra”, “París y la paz” (crónicas de la guerra ruso-japonesa), “Dulces y agrios” (cuentos e impresiones), “Por el mundo arriba” (viajes), “Tiquis Miquis” (críticas personales), y “España política”.

12. Fidel Melgares y Pérez del Castillo, 1864-1946, firma con el seudónimo de *Félix de Montemar* (el “Estudiante de Salamanca” de Espronceda, lo que confirma una vez más el carácter todavía romántico de este periodismo de finales del XIX y principios del XX). Colaboró en varios diarios madrileños: redactor crítico de arte del *Heraldo de Madrid*, 1896; *Diario Universal*, 1903, y *La Prensa*. Perteneció a la Asociación de Prensa de Madrid, 1895.
13. CAMBRONERO Y MARTÍNEZ, Carlos: (1849-1913). Nace en Madrid en 1849. Entró muy joven a servir una plaza en el Archivo del Ayuntamiento y en 1898, el alcalde señor Romanones, le encargó la reorganización de la Biblioteca municipal, trabajo que realizó con gran éxito, pues habiéndose hecho cargo de 6000 volúmenes en pocos años y con escasos recursos consiguió duplicar aquel número, aumentando además el fondo de lectura con 5000 folletos, 6000 obras dramáticas, procedentes de los antiguos teatros de la Cruz y el Príncipe, y 3000 piezas musicales de la misma procedencia, contándose entre estas 1700 tonadillas que permanecían olvidadas en el Almacén general de la Villa, situado en el paseo de Santa Engracia, lugar de no cómodo acceso para la consulta y estudio de aquellos únicos y preciosos manuscritos musicales. Realizó el catálogo de la dependencia y estuvo encargado de dirigir la impresión de los “Documentos curiosos del archivo municipal”, interesante colección histórica que comprende desde el “Fuero de Madrid” de 1203 hasta los papeles referentes al alzamiento de las Comunidades de Castilla. Sobre la historia de la villa de Madrid y de sus antiguos teatros ha publicado infinidad de artículos en los periódicos *Heraldo de Madrid*, *El Correo*, *El Globo*, *El Liberal*, *El Día* y *El País*, y en las revistas *Madrid Literario*, *España Moderna*, *Revista Contemporánea*, y *Nuestro Tiempo*. En colaboración con Hilario Peñasco publicó *Las calles de Madrid*, y por acuerdo, y a expensas del Ayuntamiento, un tomo de “Sainetes inéditos de don Ramón de la Cruz”, de quien es ferviente entusiasta, habiendo publicado además “Isabel II, íntima” y “El rey intruso”, que revelan una labor infatigable y el completo dominio de ese juicio sereno e independiente que debe predominar en la crítica histórica.
14. Es de interés la introducción de E. Correa Calderón en su artículo *Larra, crítico de teatro*, publicado en *Revista de Ideas Estéticas*, Nº. 127, 1974, en donde expone la

subordinación de la crítica teatral a la subordinación del tiempo, a la actualidad del estreno, o como se decía entonces las "primeras representaciones".

15. César González-Ruano: Mi medio siglo se confiesa a distintos medios. *Heraldo de Madrid*: La historia de un periódico de corte moderado. Bohemia y Periodismo: el *Heraldo de Madrid*. Ed. Tebas, Madrid, 1979: 172-173.
16. ZAVALA, Iris M^a., *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
17. Por destacar periódicos en la utilización de la fotografía en la crítica de arte señalamos en Madrid: *ABC*, *Heraldo de Madrid*, *La Tribuna*. Es conocida la pugna entre *ABC* y *La Vanguardia* por la primacía en la utilización del huecograbado. *Heraldo de Madrid* emplea esta técnica novedosa en 1906.
18. En los últimos años del siglo XX el sensacionalismo es para muchos periodistas y no periodistas un virus que se ha extendido por la Prensa con tal extensión y profundidad que ha dado como resultado que ambos términos –Prensa y sensacionalismo– se equiparen lo que se traduce, entre otros resultados, en simplificación de los hechos, en abatimiento de los criterios para jerarquizar a las noticias y en diferenciarlas unas de otras y en la sustitución de la información por la interjección (manipulación); es lo que el ensayista mexicano Raúl Trejo Delarbe, director del semanario *Etcétera*, ha denominado la *ética elástica*, en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, Madrid, sábado 21 de diciembre de 1996. Mario Vargas Llosa ha prestado atención especial a este fenómeno en artículos de gran repercusión y que le han merecido el premio Ortega y Gasset.
19. GÓMEZ MOMPART, J. Ll., *¿Existió en España prensa de masas? La prensa en torno a 1900*, en ÁLVAREZ, J.T., (Ed). *Historia de los medios de comunicación en España, 1900-1990*, Barcelona, Ariel, 1989
20. GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del Periodismo Español*, t. III, Madrid, Editora Nacional, 1974.
21. Nos remitimos al estudio empírico, Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ, *Estructura de la Información de Arte*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, sobre la correspondencia entre mercado de arte y publicaciones de arte realizado con las revistas más importantes de Londres: *Apollo*, *The Burlington Magazine*, *The Connoisseur*. En el análisis se estudian la estructura, comportamiento editorial y conexiones entre el mercado de arte y los medios de comunicación, es decir, análisis de la relación entre las empresas editoras (dependencia sería el término adecuado) y las grandes casas de subastas, y estudio de la relación entre la información (estudios publicados por críticos e historiadores de arte) y publicidad. La relación quedó patente y mostró que la inclusión de determinados contenidos en esos artículos se correspondía con la puesta en venta –subastas– de objetos contenidos en esos estudios y que, lógicamente, habían adquirido actualidad y revalorización económica.
22. Margarita Nelken denuncia el hecho de que los artistas españoles tengan que marchar al extranjero y vender su producción por la ausencia de coleccionistas y compradores en España, M. NELKEN, *Los pintores se van. La ignorancia del público*, en *El Mundo*, Madrid, lunes 8 de Enero de 1912: cita, entre otros, a Chicharro, Sorolla, Zuloaga, Anglada Camarasa, y dice que "no es este título un grito de alarma en favor de algún tesoro artístico amenazado; es sencillamente el de un artículo que quiere sacar a la luz una de las mayores injusticias que hayan jamás padecido los artistas. En España, el público generalmente se desinteresa por completo de las cuestiones artísticas." BATLLE, Esteban, *Notas de Arte*, en *El Diluvio*, Barcelona, 27 de Mayo de 1905, Denuncia la falta de colecciones públicas y privadas y la escasa inversión en obras de arte. M(anuel) R(odríguez) CODOLÁ, escribe sobre la indiferencia del público para comprar en *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de Abril de 1905; esta tendencia continúa y es señalada por J. MORENO VILLA, *Artistas y mercaderes*, en *El Día Gráfico*, Barcelona, Martes 12 de Enero de 1926.

23. MIGUEL, Amando de, *Sociología de las páginas de opinión*, Barcelona, ATE, 1982, p. 27.
24. MUÑOZ ALONSO, Adolfo, *Universidad y Periodismo*, en *Hoja del Lunes*, Madrid, 26 de Marzo de 1973.
25. ÁLVAREZ, Jesús Timoteo, *Restauración y prensa de masas*, Pamplona, Eunsa, 1981, p. 26: “No puede hacerse un análisis... sin que formen parte de él esos entes económicos, o grupos de presión, o simples individualidades... que orientan de forma importante todo el sistema”.
26. El artículo de Eduardo SUBIRATS, *Crítica y democracia*, en *El Mundo*, Madrid, viernes 22 de abril de 1994, puede ser un ejemplo de cuanto venimos exponiendo.
27. TUÑÓN DE LARA, Manuel et alt., *La prensa de los siglos XIX y XX: Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986. Actas del “I Encuentro de Historia de la Prensa” dirigido por M. TUÑÓN de LARA, p. 15: “La prensa de opinión es ideología confesada y la prensa de información es ideología sin confesar. Lo ideológico condiciona desde la elección de una noticia a publicar o no hasta el alcance que se le da, el título que lleva y la página en que se inserta.”
28. GÓMEZ APARICIO, Pedro, *Historia del Periodismo Español*, Madrid, Editora Nacional, tomo III, 1971; ÁLVAREZ, J.T., (ed.) *Historia de los medios de comunicación en España, 1900-1990*, Barcelona, Ariel, 1989. 1ª parte. *Crisis del sistema informativo de la Restauración 1900-1917; Historia y modelos de la comunicación en el S. XX*, Barcelona, Ariel, 1987.
29. ALMUIÑA FERNÁNDEZ, C., *Prensa y poder en la España contemporánea*, en *Investigaciones históricas*, 1979, pp. 297-323.
30. DESVOIS, Jean Michel, *La prensa en España (1900-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
31. HAUSER, Arnold, *Sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1977. 4. *Sociología del público*, p. 618.
32. HAUSER, Arnold, *Sociología del arte (Sociología del público)*, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 605.
33. GÓMEZ ALFEO, M^aVictoria, *Francisco Alcántara: Crítico de arte de El Imparcial y El Sol*, en el Congreso: “La Lengua y los Medios de Comunicación: Oralidad, Escritura, Imagen”, Departamento de Filología Española III, Universidad Complutense de Madrid, 1996; Asociación de Críticos de Arte de Madrid, primavera de 1999.
34. *Juan de la Encina*, Ricardo Gutiérrez Abascal. (Bilbao, 6 de octubre de 1890-Méjico, 1963). Dotado de un profundo sentido histórico-artístico es reconocido por su cultura y dominio sobrio y elegante de la lengua. Su ponderación valorativa del pasado histórico y de los acontecimientos artísticos del presente es reconocida por los intelectuales de su época que le ofrecen en 1925 un homenaje por su labor crítica en los diarios España, el brindis es de Ortega, aunque discrepamos que sea por lo que se dice en ese brindis, tenemos información, que daremos a conocer que dan sentido a las palabras de Ortega. La inseguridad del artista contemporáneo con su obra aparece como trasfondo en el prólogo de *Crítica al margen* (1924), en donde aborda la siempre polémica relación entre críticos y artistas. Destacamos la valiente y continuada defensa de los frescos de San Antonio de la Florida, en el diario *La Voz*, en 1925 y discrepamos de su valoración por sí mismas y en la obra de Goya (Goya en zig-zag, Madrid, 1928; en Espasa-Calpe, col. Austral, 1966), p. 66-69: “La Florida”. Su presencia en acontecimientos de la vida artística madrileña siempre es destacada: Francisco Alcántara, *Los pensionados en El Paular*, en *El Sol*, Madrid, 27 de Octubre de 1925: “Entre los artistas, periodistas y críticos que asistieron figuraban los Sres. Cossio, “Juan de la Encina”, Luis Zulueta y su señora, Marquina, Vegue y Goldoni, Alcántara y otros”. Hay una imposible disputa entre Alcántara y Juan de la Encina, se respetaban y estimaban demasiado en sus diversas especialidades y conocimientos y así todo resultó de guante blanco.

35. ORTEGA Y GASSET, José, "Sobre la crítica de arte" (homenaje a Juan de la Encina), Madrid, 13 de junio de 1925; recogido en "La deshumanización del arte", Revista de Occidente, colección "El Arquero", p. 71-78; Ortega, aunque ya en 1907 llama a Juan de la Encina maestro, no renuncia a las precisiones: "No, maestro Juan del Encina, los antiguos no "se aposentaron en las mejores razones o sentencias"; las mejores razones y sentencias son siempre las que están por hallar y por decir. Lo que ha sido, por el mero hecho de haber sido, renuncia a ser lo mejor", José ORTEGA Y GASSET, *Teoría del clasicismo, II*, en *EL IMPARCIAL*, Madrid, lunes, 2 de diciembre de 1907. Es difícil determinar en Ortega que es lo primero, si el pensar o el rigor.
36. MÉLIDA Y ALINARI, José Ramón, (1849-1933). Arqueólogo español. Fue director del Museo de Reproducciones y del Arqueológico Nacional. Como arqueólogo dirigió las excavaciones de Numancia, donde creó el Museo Numantino, y las de Mérida, dando cuenta en la prensa de los trabajos allí realizados; en Mérida descubrió el teatro romano, el anfiteatro, el circo y la basílica romano-cristiana.
37. DOMÉNECH GALLISSÀ, Rafael: Nacido en Tivisa, Tarragona, el 21 de Diciembre de 1874 y muerto en Madrid el 20 de Diciembre de 1929. Estudió en la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad de Valencia, licenciándose en Derecho. Obtuvo en 1898 la Cátedra de "Teoría e Historia del Arte" en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en 1903 la Cátedra de la misma asignatura en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. En Enero de 1913 fue nombrado director del Museo Nacional *Forma y Museum* de Artes Industriales y Decorativas de Madrid. Publicó numerosos artículos de crítica artística en los periódicos diarios *El Liberal*, y *ABC* de Madrid, y en *la Revista Contemporánea*, *La Lectura* y *Monografías de Arte* de Madrid, y de Barcelona. Dirigió la Biblioteca de Arte Español y la obra monumental *Las obras maestras de arquitectura y de la decoración en España*. Publicó los libros: *Sorolla, su vida y su arte*, Madrid, 1910, *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910*, *Exposición de Artes Decorativas de Madrid*, 1911; y *El nacionalismo en Arte*, 1928.
38. MAEZTU WHITNEY, Ramiro de, (Vitoria, 1875-Madrid, 1936): Fue corresponsal en Londres de *La Correspondencia de España*, *Nuevo Mundo* y *Heraldo de Madrid*, diarios madrileños en los que ejerce de crítico de arte; escritor y fundador de *Electra* (1901); colaborador de *Alma española*; redactor del diario *España* (1904-1905) y de la revista del mismo nombre, en 1915; Redactor Jefe de *El Sol*; colaborador de *La Época* (1936), fundador de la revista *Acción Española*, 1931-1936; premio Luca de Tena, 1931; de la Asociación de Prensa de Madrid (1902), y miembro de la Real Academia Española en 1934. Seudónimo a *Cualquiera*.
39. *EL SOL*, Madrid, domingo, 15 de mayo de 1921, Banquete a Vázquez-Díaz y Eva Aggerholm: "Anoche se celebró el banquete en honor de estos artistas organizado por la revista "Ultra". La concurrencia fue numerosa y nuestro redactor jefe Ramiro de Maeztu expuso un discurso sobre la importancia en nuestro arte español que supone el intento de renovación".
40. MAEZTU, Ramiro de, *El arte sensual*, en *La Correspondencia de España*, Madrid, jueves, 20 de febrero de 1902.
41. Fischer autor de *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1967. Metodología marxista.
42. CAMÓN AZNAR, José, *La crítica de arte, nuevo género literario*, en *ABC* ("La Tercera de ABC"), Madrid, 27 de junio de 1962: "Ya el crítico que no alce sus escritos sobre un subsuelo de poesía, quedará deficiente y atado a la obra criticada por muy armamento de datos históricos con que afronte la interpretación de la obra de arte. Sólo un indicio: las páginas más penetrantes que hasta ahora se han escrito sobre grandes horas de la pintura tradicional y de las escuelas modernas se deben a ese escritor genial que es un caudal de intuiciones y de recursos verbales sin igual en toda la historia de nuestra literatura: a Ramón Gómez de la Serna".
43. GÓMEZ MOMPART, J.LI. y MARÍN OTTO, E., *Elements per a una caracterització de l'inici de la premsa diària de masses*, en *La premsa de los siglos XIX y XX: Metodo-*

- logía, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1986. Actas del "I Encuentro de Historia de la Prensa" dirigido por M. TUÑÓN DE LARA.
44. BAROJA, Pío, *Notas de Arte: Cuadros del Greco*, en *EL GLOBO*, Madrid, 1900. Es una serie de artículos en los que Baroja va describiendo, ¡y que descripciones!, los cuadros del Museo del Prado, de Illescas y de Toledo. Después, la valoración. Las valoraciones espirituales, muy interesantes, de Pío Baroja; las pictóricas, unas acertadas, las más, propias de un gran literato.
45. En los años '20 incluirá la colaboración de Eugenio d'Ors.
46. *El Fígaro*: 14 de Agosto de 1918-Marzo de 1920. Los críticos asiduos: Fernando López Martín y Margarita Nelken. GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, M^aVictoria, *Margarita Nelken: Teoría de la contemplación y de la crítica de arte*, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, C.S.I.C. "VIII Jornadas de Arte, *La mujer en el arte español*", Madrid, 1996. Actas, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997; GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, *Margarita Nelken*, "Un siglo de crítica de arte en España", Asociación Madrileña de Críticos de Arte, 1999.
47. *La Voz*, 28 de Enero de 1924: *Mantegna y el Veronés: Lo plástico y lo musical de la pintura*.
48. *El Liberal*, Madrid, jueves 10 de mayo de 1900.
49. SAINT-AUBIN, *Goya y Donoso. Según su correspondencia*, en *Heraldo de Madrid*, viernes, 11 de mayo de 1900.
50. Tomás BORRÁS, *La idea cristiana en un monumento pagano*, en *La Tribuna*, domingo 6 de Agosto de 1916.
51. SAINT-AUBIN, *Nuestros artistas en París. La gran medalla de honor*, en *Heraldo de Madrid*, sábado, 14 de Abril de 1900.
52. Nos remitimos a nuestra ponencia *El gusto de lo clásico en la crítica de arte (prensa diaria del primer tercio del siglo XX: 1900-1936)*. Madrid, Diciembre 1992. 21 páginas. Ponencia presentada en *las VI Jornadas de Arte: La visión del mundo clásico en el arte español*, C.S.I.C. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, publicadas en 1993.
53. Un tratado: D'ORS, Eugenio, *Las Obras y los Días*, en *El Día Gráfico*, Barcelona, Domingo, 3 de Enero de 1926.
54. SAINT-AUBIN, *Benlliure en la Academia*, en *Heraldo de Madrid*, domingo, 6 de octubre de 1901.
55. ROCA Y ROCA, J., "*La semana en Barcelona*", en *La Vanguardia*: Barcelona, domingo 15 Abril 1900, p. 1. Año XX, N^o 6088.
56. GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, M^a Victoria, "*La Dama de Elche en la prensa de España a lo largo de medio siglo*", en *La Dama de Elche, lecturas desde la diversidad*, Madrid, Ricardo Olmos y Trinidad Tortosa (Eds), 1997.
57. IBARRA, Pedro, *Sobre el arte español*, en *El País* el 8 de noviembre de 1897 envía cartas a la Real Academia de la Historia y al Museo Arqueológico Nacional con fecha 8 de agosto y recibe contestación de Rada y Delgado el día 17, lo que confirma que este académico y director del Museo Arqueológico estima la información.
58. "Félix de Montemar", crítico de arte del *Heraldo de Madrid*, antes de la incorporación de Saint-Aubin, publica un artículo el 27 de octubre de 1897 titulado "*Arte español*" doliéndose de la pérdida de tan importante obra; Pedro Ibarra contesta en *El País* el 8 de noviembre, aunque la firma está fechada en Elche el 29 de octubre, con precisiones que confirman cuanto hemos dicho, ya que el 17 de agosto se recibe carta del director del Museo Arqueológico interesándose en ver la escultura, ¡que su venta queda rematada al día siguiente!
59. IBARRA Y RUIZ, Pedro, *El Liberal*, Murcia 7 de junio de 1904.
60. OLMOS, Ricardo, *Aquel agosto de 1897...* (Pedro Ibarra, *En el vigésimo aniversario de su hallazgo. Noticia tomada de mi diario*; Rafael Ramos Fernández,

Recuerdos de la memoria), en *La Dama de Elche*. Lecturas desde la diversidad, Madrid, 1997.

- ⁶¹. "Félix de Montemar", *La escultura española*, en *Diario Universal*, Madrid, 5 de enero de 1904. Crónica de una conferencia del director de nuestro Museo de Reproducciones señor D. José Ramón Mélida en la cátedra del Ateneo de Madrid: "aludió el señor Mélida al magnífico busto de Elche, que hoy es ornamento del Museo del Louvre".
- ⁶². Francisco Alcántara, trata con la mayor dureza a los españoles que exportan obras de arte escudándose en la ausencia de una legislación protectora y tomando lo que es de nuestra historia colectiva como suyo propio y lo califica de "*existencia de una codicia verdaderamente criminosa desde el punto de vista del patriotismo, devastadora del arte nacional, llevada a cabo por los españoles, muchos de ellos de los que se tienen por personas de viso y representación...* Y si resultase que hay gobiernos en nuestro país, y cortes y españoles en España, ¿No sería cosa de pedirles que hagan imposible de todo punto comercio tan destructor e infamante de cuanto somos en el mundo?". Pocas veces hemos leído, en los escritos de este hombre bueno, descalificaciones tan rotundas que asumimos plenamente al seleccionarlas, y decimos que con "La Dama de Elche" no se vende un objeto de arte más, sino una letra de nuestro alfabeto cultural: "Cada peseta que hoy se gana un chamarilero poniéndonos en ridículo en toda la tierra, nos priva en cercano porvenir de un millón. De estos son pocos los convencidos, y es indispensable que desde el aldeano vecino de imponentes ruinas e ignorante contemplador del artístico rollo de su lugar, de las preciosidades de vetusto palacio, iglesia, convento, acueducto, termas o circo, hasta el vecindario de las villas y ciudades, se enteren pronto de la clase de minas que poseen en sus antigüedades para *contrarrestar cuanto antes la tarea destructora de los chamarileros. Y ya que con esta clase de microbios no podemos emplear el exterminador de un fuerte patriotismo, de un hondo y general sentimiento de la casta, fusilémosles en la intimidad de nuestra conciencia, como a renegados del filial sentimiento que debemos a la grande y hoy conturbada nación que nos ha dado el ser*". Extenso artículo, lleno de vigor y patriotismo en defensa del patrimonio cultural fuertemente atacado. Francisco ALCÁNTARA, *La exportación de obras de arte (los chamarileros)*, en *El Imparcial*, Madrid, jueves, 29 de Agosto de 1907.

EL MISTICISMO APASIONADO
DEL PINTOR MADRILEÑO JUAN BARBA.
RECORRIDO POR LAS PINTURAS MURALES
DE LA CRIPTA DE SAN NICOLÁS DE TOLENTINO

LAURA ARIAS SERRANO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DESDE EL ATRIO del templo, bajando una escalera que se sitúa a nuestra derecha según entramos de la calle, accedemos a la *cripta de San Nicolás de Tolentino*, no sin antes haber dejado a medio camino el bello lienzo de *Nuestra Señora de la Consolación*, obra de *Juan Barba*, el pintor a quien vamos a dedicar este artículo.

Unas reflexiones que nacen con el deseo de rendir homenaje a todos aquellos que, aunando sus esfuerzos e ilusiones, hicieron posible un bello proyecto: la construcción de la madrileña *Iglesia de Santa Rita*, verdadero abanico de estilos y tendencias que responden en su estética al gusto imperante en los años cincuenta. Pero este homenaje quiere convertirse a la vez en conmemoración de los cuarenta años¹ de la consagración de este templo; y qué mejor para ello que elegir las pinturas murales con las que Juan Barba decoró en su día la *cripta*, una obra que hoy nos sorprende por la osadía de su técnica y la profunda y apasionada espiritualidad que emana de sus imágenes.

Realizada por los arquitectos *Antonio Vallejo* y *Fernando Ramírez de Dampierre*, la cripta está ubicada debajo de la gran nave circular de la iglesia, justamente en su centro geométrico, a 6 m. bajo el nivel de la calle. Es cierto que en el proyecto inicial de este templo, cuya primera piedra se colocó el día 11 de enero de 1953, no estaba prevista,

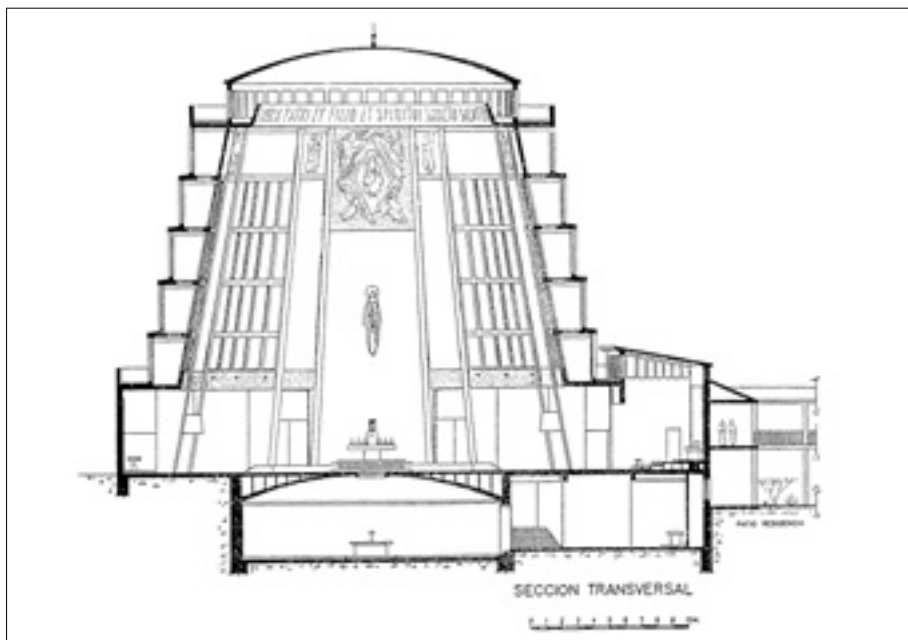


Fig. 1 – Sección transversal de la Iglesia de Santa Rita y de la Cripta de San Nicolás de Tolentino (tomada de A. Vallejo y F. R. de Dampierre, “Iglesia de Santa Rita en Madrid”, revista Arquitectura, Madrid, nº 42, junio 1962, p. 10).

pero al comenzar las obras de cimentación se apreció que el terreno donde hoy está la nave, se ahondaba y creaba un acusado desnivel. Una posible solución hubiese sido rellenarlo de tierra, aunque de inmediato se pensó en algo más provechoso y atrayente, construir una *cripta*, y dedicarla a *San Nicolás de Tolentino*, que, como titular de la *Provincia de Filipinas* a la que pertenece este templo², se merecía algo más que un simple altar lateral.

Bajando al recinto subterráneo, nos encontramos con una *perfecta circunferencia* de 16'5 m. de diámetro, con una altura variable según sea el centro (5'5 m.) o el arranque (3'5 m.), y que estructuralmente consiste en un cinturón de hormigón armado, protegido de las humedades por una cámara de aire o tabique que la rodea casi en su totalidad.

Sobre este cinturón, que, además de sobresalir del muro de hormigón unos 20 cm., queda separado otros 20 del techo y otros 20 del suelo, tenemos un panel de ladrillo macizo, enfoscado con cemento, de 130'52 m² de superficie. Un panel que así preparado recibiría las pinturas murales que hoy decoran la cripta.

Centrándonos ya en *la génesis de este magno proyecto pictórico*, y tomando como primera referencia los datos aportados por el padre agustino Antonio Cruz³, diremos que, aunque para la decoración del recinto, Antonio Vallejo y Fernando R. de Dampierre habían elegido a un artista que en aquellos momentos ya estaba elaborando un proyecto de las pinturas, la casualidad hizo que los arquitectos vieran en una casa particular una *Ultima Cena* de Juan Barba; un pintor del que no habían oído hablar nunca pero cuya maestría y garra les causó a ambos una honda impresión. De inmediato le escribieron una carta pidiéndole que se pusiera en contacto con ellos.

Pero ¿quién era este pintor del que apenas se sabía nada, salvo que tenía fama de bohemio y rebelde, y que siempre había luchado por mantenerse al margen de los cenáculos artísticos?

Juan Barba Penas (Madrid 1915-1982), hijo de un dentista madrileño de vida un tanto licenciosa, que murió cuando el artista tenía cuatro años, tuvo una infancia llena de estrecheces y privaciones. Con tan sólo tres años ya sentía una irresistible atracción por dibujar las orejas de la gente: sus entrantes y salientes, sus formas, sus luces y sombras..., siendo éste uno de los primeros indicios de su futura vocación por la pintura. De temperamento apasionado y sensible, sabemos que, cuando aún era un muchacho, la oposición de su familia a que fuera pintor, le produjo tal frustración que intentó suicidarse cortándose las venas.

Pasado un tiempo, y pese a que su familia seguía tachándole de *pintamonas* y *vago*, intentó sin éxito ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, es probable que su innata rebeldía hacia las frías *fórmulas académicas* no lo convirtieran en el alumno más adecuado para una institución de este tipo. Decide, entonces, asistir a las clases del *Casón*, donde asimila *el arte de los grandes maestros* y conoce a artistas como Pedro Mozos, Resti, Lecuona o Juan de Ávalos, entre otros, con los que vive una existencia desgarrada y bohemía.

Durante la *guerra civil*, Barba es movilizado. Allí forma parte del *Cuerpo de Propaganda*, ganando un concurso de carteles con una *Sagrada Familia* en la que San José aparecía vestido de miliciano. Si ya es curioso que Barba eligiera este tema religioso para un concurso, lo es más que lo ganara, dado el ambiente anticlerical de la época. Son momentos, por lo demás, en los que el pintor, impresionado por lo que ve a su alrededor, dibuja terribles escenas de destrucción y muerte.

Tras la contienda empieza a interesarse por la *anatomía*, convirtiéndose en asiduo visitante del depósito de cadáveres de la vieja Facul-

tad de Medicina de Atocha y del Hospital madrileño de San Carlos⁴. Y es que *la enfermedad, la vejez y la muerte* siempre le atrajeron, sobre todo desde que vio a su padre muerto, sintiendo desde entonces la muerte de una manera casi *pictórica*.

Recuerdo –decía Juan Barba– cuando llegó mi abuela con unas tijeras colgadas del pecho y me dijo: Juan, tu padre ha muerto. Yo fui allí y lo vi de una forma plástica y pictórica; me fijé en todo, lo sentía todo..., lo vi allí acostado, sin movimiento. Sentía su inmensa quietud... [...] Y, entre tanto, yo pensaba, reflexionaba..., o sea que yo estoy *ancianizado* desde hace mucho, mucho tiempo⁵.

Este tipo de vivencias nos llevan a José Gutiérrez *Solana*, el gran pintor de la *España Negra*, de la *Muerte*, a la que llamaba cariñosamente *la huesa*, y del *Carnaval*.

En los años de la inmediata posguerra Barba conoce momentos de éxito profesional, contando incluso con una clientela de postín⁶. Es también ahora cuando asiste como alumno libre a la *Calcografía Nacional*, estudiando grabado con Castro Gil, y cuando con casi 29 años, en 1944, se casa con María Ángeles del Río, de 17 años, naciendo de esta unión cinco hijos: Luscinda, Elena, Esteban, Marta y Susana⁷.

A partir de este momento su existencia experimenta un cambio decisivo. Se recoge en su vida familiar, y se interesa por todo aquello que constituye su entorno cotidiano, y que pondrá las bases de su estilo más personal: pinta naturalezas muertas, escenas intimistas, retratos⁸ y autorretratos..., y, sobre todo, ve nacer y desarrollarse su *misticismo religioso*, viviendo una fe cada vez más profunda. Es ahora cuando empieza a pintar con asiduidad escenas religiosas: Cristos, Vírgenes, escenas bíblicas, Últimas Cenas..., que culminarán en su gran obra: *la Cripta de San Nicolás de Tolentino*.

Su fama de hombre huraño y difícil se acrecienta también por estos años⁹. Rechaza por sistema que le impongan un tema; tampoco se deja adular por nadie; vende a quien quiere y a precios muy bajos; al tiempo que desprecia títulos oficiales y se mantiene al margen de las galerías y de los críticos, *temeroso de perder su independencia*. Llegando, incluso, a huir y a esconderse de aquellos que lo buscan para comprarle o encargarle obras, pues el arte requiere todo su tiempo. En este sentido, no deja de ser curioso que la única muestra de sus obras se celebre en *la Casa de Vacas* del Retiro, en octubre de 1989, siete años después de su muerte¹⁰.



Fig. 2 - Vista parcial, hacia el altar, de la Cripta de San Nicolás de Tolentino. Flanqueando a Cristo vemos, a la izquierda a San Nicolás celebrando la Eucaristía, y a la derecha la visión del Purgatorio.

De lo que no hay duda, es de que Juan Barba siempre mantuvo como lema no vivir de la pintura, dado que para él su vocación era una especie de sagrada religión, y un sacrilegio utilizarla con otros fines que los meramente artísticos o espirituales. Esto, unido al miedo a hipotecar su libertad creadora, le hará mantener esta postura hasta las últimas consecuencias, rechazando importantes encargos en momentos personales de verdadera penuria económica.

Con tales antecedentes, no es extraño que sólo aceptara el encargo para decorar la cripta cuando el arquitecto Antonio Vallejo le dijo: “Ahí tiene todo el sótano para usted solo, haga usted lo que quiera”¹¹.

Así fue como en la Cripta de San Nicolás, Juan Barba, en total libertad, acometió la obra más laboriosa de su trayectoria: *su obra*; un mural de 32 m. de longitud por 3 de altura¹², con el que cubrió en su totalidad este recinto circular.

Pero ¿cómo se enfrentó por primera vez el artista a este impresionante proyecto?

Cuando abrí aquella carta –contaba Barba refiriéndose a la primera misiva que le enviaron los arquitectos–, no lograba entender nada de nada. El boceto era de forma rectangular y había que aplicarlo a una pared en circunferencia. Luego comencé a ver cosas... como un cinematógrafo... Así que lo primero que tuve que hacer fue llegar a la cripta, ver sus paredes

y luego hacerme una primera idea de los claros, de las zonas de sombra, salvando siempre el sentido religioso que es lo que más me interesaba, no podía prescindir de eso [...]¹³

En el aspecto técnico el artista no recurre al fresco tradicional, sino a una *técnica oleista mate* que él consideraba la más idónea para este tipo de mural. Prefería el óleo por la proximidad a que iban a estar los fieles, pues, mientras la pintura al fresco es más apropiada cuando hay una cierta distancia, el óleo está concebido para ser visto de cerca, ya que permite el detalle y hasta puede tocarse con la mano sin sufrir desperfectos. No obstante, aunque las escenas están muy trabajadas, conservan un aspecto fresco y suelto.

Su gusto por la improvisación explica que de este enorme y complejo mural apenas se conserven bocetos, y los pocos que conocemos, en su mayoría inacabados, son muy diferentes a la composición definitiva; y es que su imaginación creadora le bastaba para dar forma a sus ideas, no necesitando más que de papel y lápiz para un rápido bosquejo, que luego sus manos concretaban rápidamente en la pared.

Tras preparar el muro con varias capas de yeso, y sin importarle demasiado los posibles desperfectos que pudieran causar los operarios que aún trabajaban a su alrededor, el pintor iba componiendo sus dibujos a veces demasiado pronto, sin esperar a que el muro estuviera seco. Esta rapidez que pudo ser fatal para la obra, luego se comprobó que había sido beneficiosa, ya que la textura absorbente del yeso terminó formando *un todo* entre pintura y muro.

Como dato curioso diremos que, para realizar estos primeros dibujos, Barba se ayudaba de una larga caña de unos 3 m., en cuyo extremo ataba un carboncillo. De esta guisa fue como lo conoció el padre Cruz, allá por el mes de noviembre de 1958:

... un día desciendo a lo que va ser la Cripta de San Nicolás llena aún de escombros y sin pavimentar siquiera, y allá me encuentro a un hombre menudito, nervioso y absorto en sí mismo, que, con una larga caña terminada en un carboncillo, va trazando sobre el muro figuras geométricas... Me atrevo apenas a hablarle de mi afición a la pintura... De inmediato me acepta como amigo y compañero, pero me pone una sola condición: no ha de haber curiosos mientras trabaja...¹⁴

En lo que respecta a la *temática*, y puesto que la cripta debía estar dedicada a *San Nicolás de Tolentino*, el pintor eligió distintos pasajes

de *la vida y milagros del santo*, que tendrían como punto culminante la figura de Cristo.

Hay que decir, no obstante, que para él, lo más importante eran las sensaciones que quería transmitir al espectador, de ahí que muchas de sus figuras, pese a estar simplemente esbozadas, sean tremendamente expresivas. Y es que consideraba que un tema sólo era auténtico cuando estaba extraído de la vida real y expresaba algún tipo de sentimiento:

Tomo apuntes rápidos –decía– y pinto luego en el estudio. Hay que dejarse llevar por la memoria, porque así es como surgen las cosas con verdadera alma, y las impresiones que plasmamos en el lienzo salen ya filtradas, resumidas¹⁵.

Quizá su interés por la naturaleza humana, es lo que le lleva a estudiar a los *grandes maestros*, sobre todo a los del siglo XVII, renovándolos con la energía y dinamismo del siglo XX. En su obra vemos la religiosidad y misticismo del *Greco*, la calidad y mesura de *Velázquez*, los oscuros empastes de *Rembrandt*, la factura suelta y la expresividad de *Goya*..., un inteligente *eclecticismo* que trata de no caer en la mera copia, a la búsqueda de un estilo propio lleno de fuerza y desgarro. Precisamente esta innata *pasión por lo humano* es lo que lleva a Barba a rechazar tanto el *intelectualismo* y frialdad del arte de vanguardia, como el *ideal clásico*:

El arte griego –decía– es un arte perfecto, ideal, pero le falta lo humano, lo imperfecto, le falta emotividad... Y otro tanto ocurre con la escultura romana, que, aunque perfectamente trabajada..., le falta lo que es humano, la vida. Es como si estuvieran llenos de fórmulas. Yo no quiero ser perfecto, quiero sentir; yo me muevo con sinceridad..., sin tapar defectos, sin disimular nada...¹⁶.

Pero veamos ahora cómo plasma estas ideas en la cripta.

a) Como eje del gran mural, *en el ábside*, y sirviendo de fondo al altar, tenemos la figura de *Cristo* envuelto en una aureola de luz, que da al conjunto una sensación de ingravidez y de ascenso. Según testimonio del padre Carceller¹⁷, en un principio y como tema central de la cripta, el pintor pensó en una *Trinidad* al estilo del *Greco*, con Dios Padre sujetando al Hijo muerto, y ambos envueltos por la Luz del Espíritu Santo. Pero el artista se decantó, finalmente, por dar un tratamiento más sim-

bólico y conceptual al tema, dejando como único testimonio de Dios, sus manos esbozadas en torno al cuerpo de Cristo, que emerge de la Luz del Espíritu solo, apenas sostenido por la adivinada presencia del Padre; "... quiero simbolizar con eso –decía Barba– que el Padre Eterno se materializa, en cierto modo, en Cristo..."¹⁸

Aunque en este impresionante crucificado no hay cruz, ni clavos, ni corona de espinas, ahí está su cuerpo, delgado y espiritual, como víctima inmolada por la salvación del mundo, y cuyo sacrificio es conmemorado a diario en el altar. La realidad se ha sublimado, no interesa copiar formas ni relatar hechos, lo importante es *la idea, el espíritu*. Esto explica que no se busque el estudio anatómico, la belleza física ni la proporción; el cuerpo de Cristo, sin peso ni volumen específico, como si quisiera elevarse al Cielo, parece desintegrarse, fundirse con el fondo, deformándose en favor de una mayor *expresividad*. Es evidente que estamos ante una estética *manierista*, que nos llevaría al Greco de la última época, a sus figuras nerviosas y llameantes, rezumando vehemencia y espiritualidad, a su colorido de brillos metálicos que parece convertirse en luz, una luz blanca y fría como la que emana de este Cristo.



Fig. 3 - Escena central de la Cripta, con Cristo emergiendo de una aureola de luz; a la izquierda dos ángeles coronan a San Nicolás con el nimbo de la santidad; a la derecha detalle de las Almas purificadas conducidas a presencia de Dios.

En esta escena, y según Antonio Cruz¹⁹, la técnica empleada es un tanto extraña, pues mientras el óleo del fondo está muy *aguarrascado*, dejando partes del yeso al descubierto, la figura de Cristo se soluciona como un dibujo, que el pintor refuerza con barra de cera y delicados toques de pincel.

b) En el *lado del Evangelio*, desde el altar hasta las escaleras de subida al atrio, tenemos *escenas de la vida de San Nicolás de Tolentino* (1245-1305). Nacido en el seno de una familia noble de Castel Sant' Angelo, en la Marca de Arcona (Italia), el joven Nicolás, tras oír predicar al fraile agustino Reginaldo sobre la vanidad de las cosas terrenas, decidió ingresar en la Orden de San Agustín, siendo ordenado a los 24 años en Tolentino. A partir de entonces vivirá como un ermitaño, dedicándose a la predicación y a asistir a los enfermos y a los más necesitados²⁰.

La primera escena de este mural representa a *San Nicolás celebrando la Eucaristía*, ante la imagen simbólica de Cristo, al que posiblemente intercede por las almas del Purgatorio, situadas al lado de la Epístola, en el otro lateral del altar. A la espalda del santo un frailecillo agustino levanta el borde de su casulla y toca la campanilla durante la Consagración, al tiempo que dos ángeles de cuerpos blancos y transparentes, como simples emanaciones de la Divinidad, lo coronan con el nimbo de santidad. La postura forzada y en escorzo del ángel que nos da la espalda crea profundidad en la escena.

Por su parte, San Nicolás es representado a contraluz, de perfil, como un hombre imberbe y aún joven, aunque su rostro demacrado y cetrino por los continuos sacrificios y ayunos lo hacen parecer mayor. Su aspecto realista, teñido de cierta expresividad deformante, contrasta por un lado con el aspecto *etéreo e irreal* de los ángeles, y por otro, con la *veracidad serena* del frailecillo que le acompaña, para el que Barba hizo posar a un joven agustino recoleto. No hay que olvidar que Barba, aunque para los personajes sagrados prefería inventarse los rostros, solía tomar como modelo a *gente de su entorno*, de su familia, de sus amigos o simplemente de la calle. Este amor por lo auténtico le lleva a aproximarse, en dicho joven agustino, al realismo austero y lleno de plasticidad de Ignacio Zuloaga; tanto es así que su esbelta silueta, la manera de inclinar su cabeza en señal de respeto, así como el perfecto sombreado de su rostro y la intensidad y lisura con que se aplica el color, en este caso el negro profundo de su hábito, tiene mucho del personaje que, cubierto con una capa roja y con un enorme cirio en la mano, aparece en primer plano de *El Cristo de la sangre* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid), una de las obras más emblemáticas del pintor vasco.



Fig. 4 - Primera escena del lado del Evangelio: Enfermos y necesitados asistiendo a la Misa de San Nicolás de Tolentino.

Detrás del santo y de su acólito vemos una turba de fieles, muchos de ellos *enfermos* o *lisiados*, gentes humildes que solían conformar el universo del santo agustino. Es evidente que del mundo divino y sobrenatural del altar, hemos pasado, a través de San Nicolás, al mundo terrenal, donde las figuras, poseedoras ya de volumen y color, muestran sus miserias humanas. Algunos personajes elevan sus rostros deformados al cielo, otros contemplan arrobados al santo, y otros inclinan la cabeza y juntan las manos en callada adoración.

En cuanto a la *técnica*, no cabe duda que estamos ante una pintura expresionista que no se para en los detalles ni en las formas sino que intenta decirnos algo, aunque sea a través de la fealdad o *deformación de la realidad*. El toque es suelto y transparente, a base de grandes *brochazos* dados casi al azar —el óleo lleva como diluyente *cera virgen*, disuelta en esencia de trementina y aceite de linaza refinado—, lo que convierte a algunos de estos devotos aldeanos en simples borrones o manchas de color. Las tonalidades son manieristas, huyendo de los colores puros y cálidos para buscar los *matizados* y *fríos*: los azules, malvas, verdosos y tornasolados, más claros y desvaídos cuanto más cercanos al altar. Y, aunque la luz es también fría y apenas contrastada, en la escena hay un deseo de crear espacio, jugando para ello con zonas casi vacías y otras repletas de gente, con voluminosos personajes en primer plano²¹, y otros, al fondo, meramente esbozados.

Como ya se dijo, en Juan Barba son continuas las referencias a los grandes maestros de la pintura universal. Así, vemos algo del Greco en la técnica deshecha y en esa mujer vestida de amarillo, que oculta su rostro con un enorme manto, y que también podría recordarnos a la María Magdalena del *Calvario* del Veronés (Louvre). Siendo el recuerdo de la pintura naturalista española del XVII el que se acusa en ese tullido que junto a la roca eleva al cielo sus ojos implorantes, o el eco de Goya, el que, por el contrario, encontramos en los rostros deformados y expresivos de muchos aldeanos.

La escena siguiente, separada de la anterior por una gran roca de la que mana agua, nos muestra a *San Nicolás de Tolentino predicando*. Para Barba, la fuente simboliza *el agua viva* que Jesús promete a la Samaritana (Juan, 4, 9-17) y que se trasmite por medio de la palabra. De ahí que la gran masa de enfermos busque saciar su sed no sólo de agua, sino escuchando al santo. Es ésta una escena iluminada por una luz fría que no se sabe exactamente de donde procede, y con un colorido más desvaído y monótono que en el pasaje anterior; predominando los ocres, rosas, grises y blancos, que junto al plomizo del cielo crean un conjunto de gran dramatismo e irrealidad.

A la derecha, vestido con el hábito negro agustino ceñido por el cinturón de cuero, como únicos atributos iconográficos²², aparece San Nicolás subido sobre un sencillo estrado de madera, humilde preludio del futuro púlpito. Abre sus brazos y mira al cielo pidiendo misericordia para todos los que le rodean, gentes desdichadas, más enfermas del alma que del cuerpo, y a los que parece decir aquella frase llena de esperanza que siempre repetía al dar la bendición: “Tened mucha fe en Dios y Él os salvará”.

En esta parte del mural el pintor, más que narrar una historia, intenta que el espectador quede atrapado por las sensaciones que le transmiten los personajes. *Un epiléptico* semidesnudo y en plena crisis centra la composición, que, como es usual en este artista, muestra en primer plano un espacio vacío, con el que parece invitarnos a entrar. El cuerpo del enfermo es de un blanco marmóreo, como si no tuviera sangre en las venas. La figura se retuerce dramáticamente, su mano izquierda, en *escorzo*, se proyecta de tal manera hacia nosotros que parece salirse del marco, mientras que su brazo derecho reptaba convulsivamente, sus piernas se encogen y su rostro, con la boca abierta y los ojos entornados, adquiere una expresión ausente y vacía. Este tipo de figura, retorcida y de rostro desencajado, tan del gusto del pintor, describe un *escorzo* tan forzado que nos hace pensar en el *San Marcos*



Fig. 5 - Segunda escena del lado del Evangelio: San Nicolás predicando a pobres y enfermos. Grupos del epiléptico y su mujer, y de los dos penitentes atados a una cruz.

liberando a un esclavo de Tintoretto, o en *La Conversión de San Pablo* de Caravaggio; el eclecticismo es claro de nuevo, decantándose en esta ocasión por el manierismo italiano o por el barroco más expresivo.

Como dato curioso diremos que para la mujer que aparece arrodillada junto al epiléptico debió posar su propia esposa, María Ángeles, representándose él mismo como el enfermo que hace sufrir a su familia y a quienes le rodean.

Yo he querido que esa mujer –decía Barba– fuera a la vez la musa, el ideal, la poesía, el amor... es la mujer del *poseso*, ese soy yo²³.

Quizá el pintor con este desgarrado autorretrato buscaba hacerse perdonar.

Otro grupo cargado de dramatismo es el que forman los *dos hombres amarrados a una cruz*; para algunos, peregrinos, por la calabaza que uno de ellos lleva atada a la cintura. Sin embargo, y dado que San Nicolás fue un gran asceta que pasó toda su vida haciendo penitencia por sus pecados, es posible que: "... representen a los *penitentes*, a los cristianos, con la cruz que cargan cada día. Y que sólo encuentran justificación a su pesada carga en las frases de Jesucristo: Quien quiera seguir

en pos de mí, que coja su cruz y me siga y Venid a mí los que andáis agobiados, que yo os aliviaré”²⁴.

Por otro lado, y haciendo honor a su conocido eclecticismo, el pintor no duda en mezclar distintas concepciones técnicas y estéticas. En los penitentes se decanta por la pincelada pastosa y oscura, en la que posiblemente amasó el óleo con *serrín*, creando superficies muy rugosas y rostros enormemente expresivos muy cercanos al Goya de *Los Desastres de la Guerra* o de *Las Pinturas Negras*. Además, es posible que los claros los sacara a *lija*, rompiendo y rasgando el mismo dibujo para obtener el modelado.

Sin embargo en la mayoría de las mujeres que componen la escena la pasta se diluye y aclara, las superficies se hacen tersas y los rostros adquieren más realismo y belleza, a la usanza de algunos manieristas italianos del XVI como Andrea del Sarto, Pontormo o Bronzino. En esta línea, es digna de mención, además de la esposa del epiléptico, la mujer sentada en el suelo que, con un niño en los brazos, escucha extasiada al santo. Aunque recuerda en su postura al *Moisés salvado de las aguas* de Veronés, parece inspirada también en alguna de las taciturnas figuras que Miguel Ángel pintó en los lunetos de la bóveda de la *Capilla Sixtina*. Nos llama asimismo la atención porque uno de sus pies está retorcido en una increíble postura. Más chocante aún resulta que coloque, junto a esta joven de piel blanca y aspecto amanerado, a un muchacho que bien podría ser cualquiera de los niños mendigos tantas veces representados por Murillo, pensemos, por ejemplo, en su *Niño espulgándose* del Museo del Louvre.

Es como si Juan Barba hubiese querido formar un *variopinto collage*, tomando de aquí y de allá personajes de los pintores que más admiraba, sin preocuparse demasiado si las figuras armonizaban o guardaban cierta proporción entre sí: basta fijarse en el santo para ver que tiene un tamaño mucho más pequeño que los crucificados o que el epiléptico. No hay que descartar, sin embargo, que con ello intentara darnos una sensación de profundidad, disminuyendo el canon de los personajes de izquierda a derecha, en lugar de hacerlo de fuera a dentro.

c) En el *lado de la Epístola*, desde el altar hasta las escaleras que conducen a la Sacristía, tenemos un gran lienzo dedicado al *Purgatorio*, ya que San Nicolás de Tolentino, como *Abogado de las almas del Purgatorio*²⁵, dedicó parte de su vida a rezar por las almas que sufrían en las tinieblas. Barba nos muestra un lugar donde no penetra la luz, y donde el color ha desaparecido dando paso a una envolvente *mono-*



Fig.6 - Primera escena del lado de la Epístola: Visión del Purgatorio con el ángel de fuego y los condenados buscando la Luz de Cristo.

cromía gris-azulada; un purgatorio sin llamas, donde el mayor sufrimiento para las almas no es el dolor físico, sino la forzosa *separación de Dios*, traducida en el caos y en la creciente oscuridad al alejarse de Cristo.

En todas las figuras hay un palpitante sentimiento de angustia y de desesperación que las hace mirar ansiosas al lugar donde brilla la luz, retorcerse o levantar los brazos implorantes, abrazarse llenas de terror o simplemente esperar, acurrucadas y silenciosas, a que llegue la hora de su redención y puedan volver a ver a Dios. El deseo de expresividad y movimiento descompone sus cuerpos desnudos y repulsivos, alargando sus miembros desmesuradamente; en sus rostros las facciones se agrandan y deforman convirtiéndose en caricaturas, a veces de rasgos negroides. Expresividad deformante, ausencia de luz y *pinclada gestual* que nos lleva a relacionar este pasaje, con el infierno dantesco que Miguel Angel pintó en el *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, máximo exponente del expresionismo manierista.

Aquí, no obstante, se incluyen elementos simbólicos, más propios de la mentalidad barroca contrarreformista, como es el tema de la *Váinitas*; así las almas más lejanas a Cristo, a la Luz, yacen entre calaveras y huesos descoyuntados, un libro abierto sobre el que pululan serpientes, símbolo de la soberbia del saber y de la lujuria, una bolsa de monedas y un cofre del que cuelgan algunas joyas que aluden a la codicia y

al poder del dinero; en definitiva alegorías de lo terreno, de lo efímero, que después de la muerte pierden todo valor.

En cuanto a *las almas*, envueltas aún por las tinieblas del pecado, tienden sus brazos implorantes a un *ángel de fuego*, con la esperanza de ser conducidas a la presencia de Dios; mientras que las ya purificadas son acogidas por otro ángel que las presenta a la divinidad, gozando plenamente de su mirada; sólo entonces sus cuerpos recuperan el volumen y el color, para a continuación diluirse en resplandores de luz. Y es que la técnica se resuelve aquí a base de grandes brochazos de color, utilizando los ocre y tierras para los cuerpos de las *almas redimidas*, y los azules y granas para las telas. En los ángeles, de contornos más concretos, el pintor saca las luces y el modelado con lija, dejando entrever el yeso del fondo.

Por último añadir que el autor ha elegido el extremo inferior derecho de este paño, para colocar su firma y la fecha en que terminó la obra: "JBarba 1959".

La segunda escena del lado de la Epístola, situada entre las escaleras que suben a la Sacristía y las que lo hacen al atrio, cierra por los pies esta serie de pinturas murales. Se trata de *la llegada de los primeros agustinos recoletos misioneros a Filipinas en el año 1605*.

Como en la escena anterior el pintor nos muestra una gran *grisalla*. Pero mientras que en el Purgatorio la ausencia de luz tenía sentido, aquí no sabemos la razón de tal oscuridad, a no ser que los misioneros llegaran a Filipinas de noche. La composición se organiza mediante dos diagonales que, desde los extremos laterales del mural confluyen al fondo, debajo de *la estrella* de San Nicolás. Por la derecha la escena la introduce el escorzo del *baroto* –embarcación típica filipina– que trae a los frailes, y por la izquierda, el torso y la pierna desnuda de un fornido nativo que nos da la espalda, creando con ello movimiento y profundidad.

El centro aparece casi vacío, sólo ocupado por el agua del mar, que marca una clara separación entre estos dos mundos tan diferentes, ahora cobijados por la gran *estrella* de San Nicolás de Tolentino, patrono de la provincia religiosa a la que pertenecen los misioneros. Este símbolo iconográfico es, además, lo único que en esta escena hace alusión al santo, ya que su duro trabajo, el rigor penitencial y el casi continuo ayuno le hicieron enfermar repetidas veces, *frustrando la vocación misionera*, con la que toda su vida soñó. En cuanto al significado de la estrella parece aludir a una repetida visión de San Nicolás, en la que una luz, partiendo de Sant' Angelo, venía a posarse sobre la cúpula de



Fig.7 - Segunda escena del lado de la Epístola: Llegada de los primeros misioneros agustinos recoletos a Filipinas en el año 1605.

la Iglesia de San Agustín en Tolentino, donde más adelante reposaría su cadáver, significando, sin duda, su futura Gloria.

Los cuerpos desnudos de los indígenas, de contornos sinuosos y carnes azuladas, como tantas figuras del Greco –pensemos, por ejemplo, en *El Laocoonte*–, parecen deshacerse bajo la luz blanca y fría que irradia la estrella milagrosa; sus actitudes son variadas, jugando con los escorzos para crear profundidad, sus ademanes expectantes y nerviosos. Un dato simpático y entrañable lo aporta el *niño* que gatea en la playa, para el que Barba tomó como modelo a su hijo Esteban.

Detrás, como telón de fondo, coloca el cielo nocturno y unas palmeras, que, además de ser su única concesión al paisaje, son un elemento clave para indicarnos que estamos en tierra de misiones. Un fondo sobre el que destacan las corpóreas figuras de los religiosos vestidos de negro riguroso, creando un fuerte contraste con el ambiente etéreo de la playa abarrotada de gente. Para el fraile que ya está en tierra, parece que Barba tomó como modelo al padre Manuel Carceller, entonces Provincial de la Orden Recoleta. Por último, y como dato anecdótico, diremos que la cruz que lleva el religioso de primer plano, está copiada de la caña que utilizaba el pintor para poder dibujar en las partes más altas del mural.

Como colofón de nuestras reflexiones podríamos suscribir estas palabras de Antonio Cobos:

Posiblemente la obra artística más inquietante de este templo es el mural de la cripta, realizado por Juan Barba. Hay en ella temperamento, dibujo recio, sentido compositivo y una técnica oleística mate convincente... Su estilo es clásico pero con desgarramiento de dibujo y color, que le confiere actualidad. Nos parece innecesario buscar a esta obra estirpes de Rembrandt y Goya. Es, en realidad, la consecuencia de todo el sentido trágico de la pintura española lo que empuja la sensibilidad de Barba. Dudamos mucho que en la actualidad ningún muralista español pueda superar esta obra...²⁶

Una apreciación que sigue teniendo vigencia ahora, aún habiendo pasado más de cuarenta años, y que, además, nos lleva a pensar en la conveniencia de que este pintor, artífice apasionado de un mundo poblado de niños y mujeres, brujas y mendigos, santos y demonios, que impacta siempre por su humanidad, sea estudiado en profundidad. Entre tanto, esperamos que estas páginas sirvan de acicate a esos futuros investigadores deseosos de adentrarse en su trayectoria vital y artística, que imaginamos llena de sorprendentes hallazgos.

N O T A S

- ¹ El 17 de octubre de 1999 se cumplían los cuarenta años de la Consagración de la Iglesia de Santa Rita, perteneciente a la Orden de los RR.PP. Agustinos Recoletos, y situada en el nº 75 de la calle Gaztambide de Madrid. Con este motivo se publicó en el mes de octubre de 2000 un libro monográfico: Laura Arias Serrano, *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la Postguerra: La Iglesia de Santa Rita (1953-59)*, Madrid, Editorial Complutense, 2000.
- ² Poco después de la fundación de la Orden de los Agustinos Recoletos o Descalzos, a finales del siglo XVI, que contaron con un magnífico convento e iglesia (1595-1835) en el actual Paseo de Recoletos de Madrid, los religiosos se organizaron en Provincias Regionales: La *Provincia de Castilla*, dedicada a San Agustín; La *Provincia de la Bética*, dedicada a Santo Tomás de Villanueva; La *Provincia de la Corona de Aragón*, dedicada a la Virgen del Pilar; y La *Provincia de Filipinas*, dedicada a San Nicolás de Tolentino, que es a la que pertenece la Iglesia de Santa Rita.
- ³ Antonio Cruz, *Iglesia de Santa Rita de Madrid. Murales de la Cripta de Juan Barba Penas*. Memoria de Licenciatura, presentada en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1983 (inédita).
- ⁴ Dato aportado por J. Rubio, en Mario Antolín (Dir.), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis S. A., Madrid, 1994, vol. I, p. 315.
- ⁵ Palabras extraídas de una entrevista realizada por el padre Cruz a Juan Barba, el 7 de septiembre de 1982, apenas un mes antes de la muerte del pintor [Vid. Antonio Cruz, p. 52].
- ⁶ Baste señalar a la Marquesa del Valle, a García Viñolas, al anticuario Juan del Rey, a la señora de Aranguren, al conocido dibujante de cómics Palacios, etc. [Vid. Antonio Cruz, p. 58].
- ⁷ Datos aportados por Aurea Barba Penas, hermana del pintor, quien nos comentó, en una conversación que tuvo lugar en noviembre de 2000, que sus cinco sobrinos han heredado el temperamento independiente y bohemio de su padre. Nosotros por nuestra cuenta, tras conocerlos en diciembre de ese mismo años, podemos añadir que algunos de ellos, así como una de sus nietas, también han heredado sus dotes artísticas.
- ⁸ La Orden de los Agustinos Recoletos cuenta en Roma con una *galería de retratos* de todos sus Superiores, pintados por Barba; también la Iglesia de Santa Rita conserva de él un excelente retrato del Papa *San Pio X*.
- ⁹ Esteban, uno de los hijos de Barba, contaba al padre Cruz, cómo su padre, tras la guerra, asistió un día a una clase de la Escuela de Bellas Artes, dejando empezado un dibujo al carbón. Al día siguiente el bedel le contó que profesores y alumnos habían estado comentando su trabajo. En ese momento llegó el propio Vázquez Díaz quien, felicitándolo efusivamente, puso a su disposición lo que quisiera. Su espíritu rebelde e independiente hizo que Barba no volviera nunca más por allí [Vid. Antonio Cruz, p.57].
- ¹⁰ Esta muestra-homenaje la organizaron el Ayuntamiento de Madrid y el propietario de la *Casa de Antigüedades Luis Morueco*, gran protector del pintor [Vid. J. Rubio, 1994, vol. I, p. 315].
- ¹¹ Palabras tomadas de una entrevista realizada por Laura Arias a Antonio Vallejo, en Madrid, el 4 de diciembre de 1998.
- ¹² Los 32 metros se dividen en dos paños, el mayor mide 23´13 metros de largo, y el segundo, 8´5 [Vid. Pedro García Gutiérrez y Agustín Martínez Carbajo, *Iglesias de Madrid*, Editorial Avapies, Madrid, 1994, p. 528].
- ¹³ Vid. Antonio Cruz, 1983, pp.71-72.
- ¹⁴ Antonio Cruz, 1983, p.51.

15. Vid. Antonio Cruz, 1983, p. 63.
16. Vid. Antonio Cruz, 1983, p. 72.
17. Testimonio recogido de una de las entrevistas realizadas por Laura Arias al padre fray Manuel Carceller, a lo largo de 1980.
18. Vid. Antonio Cruz, 1983, p.75.
19. Vi. Antonio Cruz, 1983, p. 76.
20. Como a San Sebastián y a San Roque se le invoca contra la peste. Se le atribuyen muchos milagros, algunos de ellos tomados de su homónimo Nicolás de Mira. Fue canonizado en 1446. [Vid. Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, Ed. Omega, Barcelona, 1950, p. 208; y James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Ed. Alianza, Madrid, 1974, p. 231].
21. Un detalle que nos llama la atención es esa mujer vestida de rojo, que escucha arrodillada al santo, estrechando contra su pecho a un niño enorme y voluminoso que parece flotar en el aire, sin que ella acuse el menor esfuerzo.
22. Sus atributos personal más constantes son un sol o estrella sobre su pecho, aludiendo a la estrella o cometa que, según decían, se vio cuando nació; dos pichones, puestos en una fuente o volando, hacen referencia a la historia de que devolvió la vida a unos pájaros asados que le llevaron un día que estaba enfermo; un crucifijo rodeado de azucenas que él sostiene en la mano; o un cesto de panes.
23. Vid. Antonio Cruz, 1983, p. 79-80.
24. García Gutiérrez, y Martínez Carbajo, 1994, p.529.
25. Patrocinio que fue aprobado por el Papa León XIII, el 10 de junio de 1884, y que explica que muchas veces se le represente alargando a los condenados su correa, para ayudarles a salir del suplicio.
26. Antonio Cobos, "Tendencias artísticas nuevas en un templo madrileño", *Ya*, Madrid, 11 de septiembre de 1959, p. 2.

ASPECTOS DE LA PROCESIÓN DEL CORPUS
EN MADRID: LA TARASCA Y SUS COMPONENTES
MUSICALES

MARÍA FLÓREZ ASENSIO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LA FESTIVIDAD del Corpus Christi se convirtió a lo largo del siglo XVII en una de las fiestas mas importantes del mundo católico¹ y en la fiesta principal de calendario religioso español, que como cabeza de la cristiandad se consideraba en la obligación de festejar el dogma con mayor esplendor que cualquier otra nación:

ESPAÑA: Teatro insigne de Europa,
yo soy España, en quien tiene
su metrópoli la fe,
la religión su eminente
Solio Augusto, de quien es
basa el trono de mis reyes;

*y no hay en el orbe parte
adonde mas se celebre
la institución del mas alto
sacramento...”*²

En la España del XVII la fiesta del Corpus se convirtió en un acontecimiento religioso, teatral, social y cultural peculiar y característico de la religiosidad española, como ponen de manifiesto los asombrados comentarios de los viajeros extranjeros, cuyas descripciones e inter-

pretaciones, no siempre favorables, son de extraordinario valor, no solo por ser contemporáneas al acto, sino porque ponen de manifiesto aquellos aspectos propios del festejo que le diferenciaban de manifestaciones religiosas escenificadas en otros países europeos³.

La ciudad y sus ciudadanos se adornaban para tan solemne ocasión con sus galas más preciadas. Mme. D'Aulnoy nos informa de cómo se tapizaban "...las calles por donde debe pasar [la procesión] con los más bellos tapices del mundo; porque no me refiero solamente a los de la Corona, que allí se ven, porque hay otros mil de particulares y hasta más, que son admirables. Todos los balcones están sin celosías, cubiertos de tapices, llenos de ricos almohadones con doseles ..." ⁴.

Del cuidado con el que "aderezaban" sus personas los "figurines" de la época nos ha dejado un magnífico retrato Zabaleta, quien tras satirizar el cuidado excesivo que ponen en su aseo damas y galanes, culmina su crítica con el personaje del "lucido del día del Corpus", quien sale de casa "...vestido de manera que, si tuviera entendimiento, le debería dar más vergüenza que si fuera desnudo." ⁵.

El Corpus era también una manifestación cultural de primer orden, ya que a las representaciones teatrales se unían exposiciones de pintura⁶, certámenes poéticos, y toda clase de eventos culturales.

La fiesta se iniciaba la mañana del jueves del Corpus con una misa cantada en la iglesia de Santa María, en la que intervenía la Capilla Real⁷. A continuación tenía lugar la procesión, la más importante del año, en la que participaban representantes de todos los estamentos sociales, destacando los diferentes miembros del clero, las autoridades civiles, la nobleza, y el propio monarca caminando junto a la custodia que contenía el Santísimo⁸. Transcurridos ocho días, en lo que se denominaba "la octava del Corpus", se repetía con toda solemnidad la procesión⁹.

El jueves por la tarde tenía lugar la representación de los autos sacramentales, piezas teatrales específicas de ese día, prolongándose varios días, normalmente viernes, sábado e incluso el domingo; a partir de 1647 continuaba durante un mes, una vez acabada la octava del Corpus, en los corrales madrileños¹⁰.

Siendo la fiesta principal de calendario oficial, su organización corría a cargo de los ayuntamientos. En Madrid, el Ayuntamiento no reparaba en gastos a la hora de conferirle el máximo esplendor, pues se consideraba que siendo la Villa la capital de todo un imperio católico, y residiendo en ella el monarca de él, quien no sólo asistía como espectador, sino que también participaba como "actor" desfilando en la procesión, los festejos debían estar en consonancia con tan importante presencia y finalidad¹¹.

La fiesta del Corpus se componía por tanto, de dos apartados principales: procesión y representación de autos sacramentales. En ambos se producía una mezcla de elementos religiosos y profanos o semi-profanos, en los que la pervivencia del folklore y de los elementos de la fiesta popular y de la fiesta pagana, quedaban apenas enmascarados por una pátina de religiosidad. Todos los elementos que integraban la fiesta del Corpus tenían un significado simbólico mas o menos evidente¹², ya que como era habitual en los festejos barrocos, existían diferentes niveles de significación.

Junto con los componentes literarios y figurativos, la fiesta del Corpus, como cualquier fiesta barroca, daba una gran importancia a la música, presente en cada uno de sus apartados. La música contribuía además a caracterizar a cada uno de los elementos del festejo, y precisamente por ello adoptaba aspectos muy diversos.

En la procesión participaban –además de la Real Capilla– músicos muy variados: atabales y trompetas que encabezaban el cortejo, así como gaiteros, tamborileros, flautistas y ministriles que acompañaban la ejecución de las danzas y el desfile de otras “invenciones portátiles de la villa”, tan características del Corpus como los *Gigantones* y la *Tarasca*, que encabezaban, junto con las danzas, la procesión:

TARABILLA: ...Sacristán de los autos solamente
pues sois de tabla en días semejantes
tarascas, sacristanes y gigantes...”¹³

Los Gigantes eran ocho en total, más dos “gigantillas” –los hoy llamados *cabezudos* – que según Brunel “... no es mas que una gruesa cabeza pintada y figurada, aplicada sobre la de un hombrecillo, que le da el compás y movimiento...”¹⁴, que servían de “guía” a los ocho gigantes. Estos formaban cuatro parejas mixtas debidamente caracterizadas para simbolizar las cuatro partes del mundo: indios (América), negros (África), turcos (Asia) y romanos (Europa)¹⁵. Eran transportados por unos “ganapanes” que se metían dentro de las figuras¹⁶, sujetándolas mediante un sistema de angarillas con almohadillas, lo que les permitía moverse y “bailarlos” arriba y abajo de la procesión, sin ocupar un lugar fijo en ella: “Los gigantones van dando vueltas como locos ... andan procesión abajo y procesión arriba...” (Zabaleta:288), dirigidos por las gigantillas.

Los Gigantes parece que desfilaban bailando al son de un “toque” asociado a ellos. Aunque llevaban habitualmente los brazos atados

sobre el pecho, en 1677 los brazos se soltaron a lo largo de los cuerpos (Portus:163). Ese año los “gigantones” portaban varios instrumentos musicales: el indio llevaba unas sonajas y la india una flor en una mano y un huevo con plumas en la otra, el negro llevaba sonajas y la negra castañetas, el turco un bastón en la mano derecha y una espada en la izquierda y la turca un panderillo pequeño, y los romanos llevaban castañetas en la mano (Shergold, *Autos*: 324-5). Podemos suponer que con la innovación se pretendía que el propio movimiento de las figuras hiciese sonar los instrumentos, todos de percusión.

Los gigantes y las danzas además de participar en la procesión, entretenían también la espera previa a la representación de los autos sacramentales: “Antes de que representen esos *autos*, toda la comparsa de la procesión salta allí y baila, y las maquinas gigantescas divierten al pueblo.”(Brunel: 292).

La Tarasca era otro de los elementos populares de la procesión del Corpus¹⁷, pero no uno más, ya que mientras las danzas y los gigantones podían salir en otras fiestas¹⁸ la presencia de la Tarasca parece haberse limitado exclusivamente a los festejos del Corpus¹⁹. Salía, junto con los gigantes, cuatro días: el jueves del Corpus y el viernes, y nuevamente en el jueves de la octava y el día que pasaba la procesión por la Encarnación²⁰.

Era una especie de dragón o animal monstruoso²¹ con un cuello móvil y una cabeza con una boca que podía abrir y cerrar, con los que se dedicaba a asustar a los espectadores menos avisados, a los que arrebatava los sombreros para rechifla del público madrileño:

ESTEFANÍA: ...que si el Corpus
 en la hermana tarasca los chapuzas
 pueden andar quitando caperuzas”²²

Cuello y boca eran movidos por los mismos que la llevaban: “Los labradores, cuando van a las ciudades, el día del Señor, están abobados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza...”²³.

Encabezaba el cortejo y delante de ella iban un gaitero y dos “mozos” llamados “mojigones”, que apartaban a la gente con “sus maças y botargas”, golpeando a los espectadores con una vejiga hinchada²⁴. Cobran unos siete reales diarios por este trabajo²⁵, aunque no hay muchos datos documentales sobre ellos, posiblemente, como indica Portus, porque se les consideraba elementos asociados a la

Tarasca, y por tanto “no generaban una actividad económica independiente” (Portus: 150).

Shergold y Varey (*Tarasca: 19-20*) creen que la Tarasca no hizo su aparición en España hasta el segundo cuarto del siglo XVI. De hecho la primera ciudad en la que se menciona su existencia es Sevilla en 1530, aunque el documento indica que era una costumbre ya establecida en años anteriores. En Madrid la primera referencia documental a la Tarasca es de 1598, cuando se pagaron 250 reales a Fabricio Castello por hacer una tarasca (Shergold, *Autos 1636*: 56). Igual que sucedió con los restantes elementos del Corpus, su precio fue aumentando progresivamente, y en 1619 ya se pagaron por ella 1.250 reales (Portus: 119). La misma persona que se ocupaba de hacer la tarasca se encargaba también de la reparación y conservación, o en su caso sustitución, de los gigantes²⁶. Igual que sucedía con los restantes elementos del Corpus –carros, tablados, atajos, etc.– el Ayuntamiento solía confiar su construcción a artesanos ya conocidos, beneficiándose en ocasiones de la reñida puja que se establecía entre los contratistas habituales²⁷.

A diferencia de los gigantes, que servían de un año para otro, se diseñaba una Tarasca nueva cada año. Desgraciadamente sólo se han conservado de forma incompleta en el Archivo Municipal algunos dibujos de las que se hicieron entre 1656 y 1770²⁸, y uno de la que salió en 1626 en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, pero sabemos por los contratos conservados que hubo dibujos de las restantes tarascas²⁹. La de 1630 fue supervisada por el escenógrafo del rey, el italiano Cosme Lotti, según recoge el contrato firmado por los pintores encargados de hacerla “... conforme al dibujo, questa echo del cuerpo de ella ... y en todo a de ejecutar lo que le ordenare el Señor Cosme Lote” (Shergold, *Autos 1636*: 265). El contrato también recoge que en esta ocasión los pintores no dieron el dibujo, sino que se comprometieron a hacerla “...conforme a el dibujo que para ella esta fecho ... sin que falte cosa alguna y del contento y satisfacion de Cosme Lote...”. Desgraciadamente se ha perdido el dibujo que les fue entregado como modelo, pero la reiterada voluntad de ceñirse a lo ordenado por el escenógrafo, parece indicar que la tarasca de ese año fué probablemente diseñada por el propio Lotti.

Debido a sus dimensiones, entre cuatro y cinco metros, se hacía de materiales ligeros, papel y cartón, con un armazón interno de madera y alambre. Según la “memoria” de 1630, la figura debía tener de cuerpo “...quatro baras sin la cola ni el pescuezo, cubierta de anjeo la armadura de aros y madera, con las alas de ilo de hierro cubiertas de

anjeo, con la cara de papelón ... abajo su basa de madera cubierta de anjeo. A de llebar seis armillas de yerro, para meter los palos que an de llebarla...” (Shergold, *Autos 1636*: 265). Era transportada por 8 ó 10³⁰ hombres, mediante un sistema de “...armillas de hierro para meter los palos...”, es decir unas andas que se situaban en el exterior del monstruo, lo que obligaba a que los porteadores fuesen vestidos conforme a la apariencia de la tarasca³¹. En el proyecto de 1714 el diseñador indica que “... mi intencion es que estos vayan por la parte de adentro para que no se vea quienes la llevan...” (Portus:123), señal de que esto no ocurría en el siglo precedente. Posiblemente la complejidad de su construcción y su coste expliquen por qué su presencia se limitaba habitualmente a la fiesta del Corpus.

Al igual que sucedía en los autos sacramentales –y en todo el teatro barroco en general– la tarasca tenía diversos niveles de significación³². Era evidente para todos que personificaba al demonio³³, pero su contenido más profundo lo explica claramente Zabaleta: es el demonio que “... va a los muchachos entregado porque son los que representan a los justos. Los justos son los que se burlan del demonio, los que le enojan y le embravecen. Aquella culebra va alargando la garganta a los sombreros, como el demonio a las cabezas: a todos les quiere tragar el entendimiento para que sin entendimiento obren, y allí todo el cuidado de los muchachos es guardar los sombreros, viva imagen de los justos, que todo su cuidado le ponen en andar guardando la razón de este enemigo.”³⁴. De ahí la importancia que tenían los movimiento de la cabeza y la boca del dragón, y la insistencia con la que en los contratos se especifica que “...el pescuezo de la tarasca se a de alargar y encojer...”³⁵.

Su presencia llamaba poderosamente la atención de los extranjeros, que posiblemente no terminaban de comprender que bajo una apariencia bufonesca, motivo de risa y estruendo populares, se presentaba una lección moral que podía ser fácilmente asimilada por los espectadores, incluso por los menos ilustrados³⁶.

Brunel, que no la vió, la describe como “...una serpiente sobre ruedas, en forma de mujer, de un tamaño enorme, de un cuerpo lleno de escamas, de un vientre horrible, de una ancha cola, con pies cortos, uñas ganchudas, ojos espantables, y boca abierta, de la que salen tres lenguas y dientes puntiagudos...” (Brunel: 290). Su descripción no se ajusta del todo a la realidad, pues de lo contrario habría mencionado no solo al dragón sino también a las figuras que éste llevaba sobre su lomo. Eran figuras de personajes burlescos y ridículos, que participa-

ban del simbolismo general de la fiesta, pues también ellos tenían un fuerte contenido simbólico y moralizante: fustigaban diversos vicios, principalmente la pereza, la vanidad y la lujuria³⁷, representados habitualmente por las figuras de negros, monos y arlequines. Los arlequines protagonizaban la Tarasca de 1626³⁸ (fig.1), y los monos la de 1630 que llevaba, según la “memoria” de condiciones, “Vna rueda, a modo de grua, de estas de lança de dos baras de diametro [sic], con tres figuras de monos, bestidos de frisa colorada y pellejos y sus mascararas de mono.” (Shergold, *Autos 1636*: 265).

Desde mediados del siglo XVII entre los personajes situados sobre el dragón-tarasca aparece, y sobresale, la figura de una mujer, que llegará a identificarse con el nombre de *Tarasca*³⁹. Su significado es claramente negativo y según Pellicer (*Tratado*:173) “simbolizaba a la meretriz de Babilonia.” Su aspecto irá cambiando progresivamente, pues si en un principio era un ser ridículo y feo⁴⁰, en el siglo XVIII presentaba ya una apariencia mucho mas atractiva. Vestida siempre a la última moda, se convertirá en el principal atractivo para las mujeres en una época en la que las revistas de moda y los desfiles de alta costura todavía tardarán en hacer su aparición⁴¹.

Aunque no se han conservado los dibujos de todas las tarascas del siglo XVII, los que tenemos nos permiten comprobar como desde la segunda mitad del siglo, cuando aparece la figura de la mujer, se produce una repetición en los personajes que aparecen sobre el lomo del dragón, variando muy ligeramente la tipología general, que oscila entre tres modelos básicos. En el primero la mujer-tarasca domina absolutamente la composición por su mayor tamaño, ocupando el centro de la escena, como en 1657 (fig. 2), o en un lateral –en 1669 (fig.3)– siendo las restantes figuras bastante mas pequeñas. El segundo modelo es una escena centralizada en la que participan varios personajes de tamaño semejante entre sí, como en 1696 (fig.4). En el tercer tipo, que aparece en la década de 1670, la tarasca comparte protagonismo con otra figura, masculina, en una referencia burlesca a las escenas amorosas, como en 1670 o con otro significado como en 1687 (fig.5): “La significación desta traza es el monstruo tartaro sentado en vna concha con su madre que sera la tarasca, y an de ser del tamaño del natural...”⁴². El protagonismo de la figura femenina, que aparece casi siempre bajo una apariencia “ridícula”, acentúa su carga negativa teñida de la misoginia que domina gran parte de la cultura barroca, reflejada en las controversias sobre la licitud del teatro y en la visión de la mujer como fuente de tentación y pecado.

¿Títeres o autómatas?

Uno de los mayores atractivos de la tarasca parece haber sido la capacidad que tenían las figuras de moverse. El dragón además de los movimientos del cuello y la cabeza, también podía llevar alas móviles, como las de 1685 y 1686: “La sierpe a de tener alas con mobimiento de abrir y cerrar...” (Bernáldez: 65 y 69). Las restantes figuras presentaban una mayor variedad de movimientos. En la de 1673, alrededor de la figura principal “...que signifique una quajadera...”, se movían cuatro muchachos “...dançando con diferentes aciones [sic] e[ln pies] y manos...” (Bernáldez: 53). La de 1674 era aún más complicada. La figura principal, en equilibrio sobre una cuerda, debía “...dançar en la maroma...” y los cuatro muchachos que la rodeaban debían “...andar alrededor como haciendo burla...” (Bernáldez: 55).

Se trataba pues de autómatas que trasladaban a la calle, ante los ojos de todos, maravillas reservadas habitualmente a unos pocos. Para Aracil (*Juego*: 301) más que verdaderos autómatas eran figuras articuladas movidas por los hombres que llevaban la tarasca. Sin embargo nada se dice en las cuentas sobre este cometido, y como ya vimos, durante todo el siglo XVII los portadores de la tarasca eran visibles para el público. Es posible que pudieran encargarse de accionar el mecanismo que los ponía en marcha. Serían pues de muñecos de cuerda muy similares a los que hacían las delicias de los niños antes de la inclusión en los juguetes de sistemas de energía más sofisticados.

Designados con el término genérico de tramoyas, su construcción estaba a cargo de los mismos que hacían el dragón-tarasca, pintores y carpinteros⁴³, que igual que los constructores de los carros para la representación de los autos, se comprometían a “...hacer todas las tramoyas que se le pidieren...”⁴⁴.

Los movimientos podían ser tan simples, como los de las figuras de 1657 (fig.2): “.vna mujer muy redicula con sus arliquines en la cabeça con sus banderas y sus sonajas, que *anda al rededor el medio cuerpo*, tocando la guitarra y los arliquines de abajo tocando ynstrumentos y *dançar con un pie*.”⁴⁵, o mucho mas complicados como en la tarasca de 1675 (fig.6), con solo tres personajes, pero cada uno con movimientos independientes: “Mobimiento que a de tener esta traza: Primeramente la figura de la tarasca a de tocar la trompa marina *con mobimiento en el brazo*. El bolatin a de *azer las suertes que hace el bolatin* en el Corral con desechos de las suertes que hiziere al derecho, y se a de *poner de caeza enzima de la maroma* y se advierte que *las a*

de executar como el natural. El arlequin a de tocar las sonaxas con movimiento en la mano..."⁴⁶.

No es de extrañar que los escenógrafos reales participasen en los diseños, y como ya vimos, posiblemente fue Cosme Lotti quien diseñó la de 1630, pues ya había dado muestras de su ingenio como constructor de autómatas al diseñar y contruir una cabeza de sátiro que además de mover "...los ojos, orejas y cabellos y abre la boca..." emitía ronquidos tan fuertes que espantaba a los no advertidos⁴⁷. Baccio del Bianco, el sucesor de Lotti, fue famoso también como constructor de autómatas. Había asombrado a la Villa en 1656 con la Pasión presentada en el Hospital de los Italianos: "...toda la pasión de Cristo Señor Nuestro, de tramoyas, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la cruz y el subir por dos escaleras a desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres..."⁴⁸. Su arte como diseñador y constructor de autómatas también se reflejó en el teatro cortesano, donde su trabajo podía ser contemplado por todos los ciudadanos madrileños. Muy admirada fue la gigantesca figura de *Atlante* sosteniendo el universo, que aparecía en la loa de *Andromeda y Perseo*, comedia de Calderón estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 18 de mayo de 1653: "Descubierto, pues el teatro, quedó todo de color de cielo... Estaua en el plano del tablado vn Atlante, que sustentía en los hombros vna esphera en quien se reconocian algunas de las imagenes celestes; a cuyo grabe peso, ya que no postrado se rendía, fatigado se agouiaba."⁴⁹. Ante los ojos de los espectadores, Atlante se fue levantando "maravillosamente ... hasta quedar en *proporcionada estatua de gigante...*"⁵⁰.

Aunque la época de esplendor de los autómatas fue el siglo XVIII⁵¹, eran conocidos desde la Antigüedad, y algunos tratados, como la *Pneumatica* de Herón de Alejandría influyeron notablemente en la Europa renacentista⁵². A partir del siglo XVII aumenta el interés por estos muñecos, apareciendo una serie de obras que explican los mecanismos para su construcción, culminando en las investigaciones de A. Kircher, entre cuyos libros destacan *Musurgia Universalis* (Roma, 1650), posiblemente uno de los más difundidos, y *Phonurgia Nova* (Kempten, 1673).

En España los autómatas fueron también objetos muy apreciados, formando parte de las colecciones reales y de la nobleza. Hubo además coleccionistas e inventores particulares como D. Juan de Espina, muerto en 1642, acusado por la voz popular de mago y nigromante, en cuya casa había varios autómatas en "figura de personas", que tras su muerte y por orden suya fueron desmontados⁵³. Aún más curiosa resulta la figura de Domingo Martínez de Presa, cura párroco de Feás, una

pequeña aldea gallega, quien hacia 1662 llegó a Madrid para presentar al rey los autómatas por él contruidos, que describe en un curioso libro: *Fuerza del ingenio humano, y inventiva suya* (Madrid, 1662)⁵⁴. Ya en el siglo anterior, Giovanni Torriani, el famoso Juanelo Turriano, celebre por su máquina para subir el agua del Tajo a Toledo, había asombrado a los españoles con sus autómatas, uno de los cuales recuerda especialmente a las figuras que aparecían sobre el dragón-tarasca: “Hizo una dama de mas de vna tercia en alto, que puesta sobre una mesa dança por toda ella al sonido de vn atambor, que ella misma va tocando, y da sus bueltas, tornando a donde partió”⁵⁵. Una mujer de dos varas de alto, tocando el tambor aparece en la tarasca de 1672⁵⁶.

Los restantes personajes que aparecían sobre el lomo del dragón, también solían tocar instrumentos, generalmente de percusión. Todo ello entronca con la tradición ya que desde la Antigüedad Clásica los autómatas estaban muy ligados a la música. Herón de Alejandría proyectó numerosos autómatas en los que la música o el sonido eran importantes⁵⁷, y lo mismo podemos decir de sus sucesores. Son innumerables los ejemplos en los que los autómatas aparecen tocando instrumentos, que gracias a artilugios mecánicos no solo se mueven sino que también producen sonido. Para el cura gallego Martínez de Presa la posibilidad de que “vn hombre tuuiesse musica con agua, tocandose con arte” parece haber sido el acicate mayor a la hora de “soltar las riendas a su discurso” (Martínez de Presa: 16).

Instrumentos musicales en la Tarasca

Dado que los instrumentos que aparecían en las Tarascas –tamboril, sonajas, campanillas, etc.– son en su mayoría ruidosos y de percusión, es lógico pensar que no solo aparentaban ser tocados, sino que en la mayoría de los casos sonarían realmente gracias a los movimientos de los autómatas, pero las “memorias” y dibujos –salvo una excepción– no indican si los instrumentos sonaban o no.

Aunque era frecuente que los autómatas músicos acompañasen sus movimientos con el sonido de un instrumento, parece que en la mayoría de los casos las figuras de la tarasca “hacían” que tocaban. En el dibujo de la tarasca de 1687 (fig. 5) tenemos un ejemplo ya que solo se indica que “...los tres monos *han de estar con el atitud de tocar los ynstrumentos...*”⁵⁸. Una excepción en este sentido lo constituye la tarasca de 1685 (fig. 7), en la que se especifica con claridad que la vihuela de la

mujer y el tamboril del sátiro han de oírse: la tarasca "...ha de tener mobimiento al brazo y *que se oyga la musica de las cuerdas...*"; el sátiro aunque toca aparentemente dos instrumentos, solo se indica en la "memoria" que estará "...*tocando el tamborin con el mobimiento del brazo da los golpes que se oyen.*"⁵⁹ Las tarascas del siglo XVIII tampoco añaden claridad al asunto. En la que se eligió en 1724 se dice que "Las figuras de enzima de la sierpe an de ser seis ... con diferentes ynstrumentos que *an de tocar...*"⁶⁰. Sin embargo en la de 1750, un timbalero y dos clarines *arán que tocan.*⁶¹

Es posible que como ya indicamos, solo sonaran los instrumentos de percusión, eso al menos se desprende de las indicaciones de la tarasca de 1745: "iran tres figuras que *la vna tocará timbales*, y las otras dos *arán demostrazion de tocar clarines...*"⁶². La posibilidad de que solo parte de las figuras "sonaran" la encontramos en una de las cajas con autómatas construidas por Martínez de Presa. La caja tenía forma rectangular y medía "vara y media casi de alto, de ancho dos tercias"; constaba de "diez y seis aposenticos" en los que se situaban los diferentes autómatas que eran "poco mayores q[ue] dedos de la mano, y todos son de bulto, y de madera...". No había figuras en el aposento inferior, en el cual "...se toca musica sonora, aunque sin arte, tambien castañetas si quieren..." a cuyo compás bailan las figuras de los cinco aposentos del primer piso. En el séptimo "aposentico" "toca vno vna flauta, que *se oye bien ...* En el nueue toca vno rabel, *no suena*. En el diez toca vno tamboril, *no suena*. En el onze toca vno guitarra, *no suena*. *Aduier-to que aunque el rabel, tamboril, y guitarra no suenan, los golpes los dan muy a compas de la música*, que dixe se tocava en el primer aposento. En el doze toca van Sacristan dos campanas a ambas manos, q[ue] son dos esquillas[sic], *cuyo son concierto con la musica dicha...*"⁶³. De los cinco instrumentos mencionados, flauta, rabel, tamboril, guitarra y esquilas, solo la flauta y las esquilas emitían sonido real; estas últimas, un instrumento de percusión, no solo sonaban, sino que su "son" *concertaba* con la música de la caja.

Los instrumentos mencionados por Martínez de Presa aparecen también sobre las tarascas madrileñas, y algunos de forma reiterada. La guitarra era el instrumento que normalmente tocaba la tarasca. Su simbolismo era evidente, ya que la mujer tocando un instrumento de cuerda era una representación habitual del pecado de lujuria⁶⁴. Pero también hay ejemplos en los que tañen un laúd o un violín. De forma excepcional aparecen cordófonos más curiosos, como el archilaúd de 1669, la trompa marina de 1675 o el salterio de 1696 (figs.3, 6 y 4).

Si la guitarra es el instrumento que toca habitualmente el personaje principal, campanillas, cascabeles, sonajas, tamboriles y ginebras son los instrumentos asociados a las figuras secundarias, que en ocasiones pueden tañer también flautas (en 1677 y 1685), trompeta (en 1677), y zambomba (en 1686 y 1696). Son en su mayoría instrumentos ruidosos que hacen referencia directa al mundo de la locura y la subversión de valores, y por tanto se usaban también durante el Carnaval. Aparecen en manos de personajes como “negrillos”, monos y “arlequines”⁶⁵, relacionados con los vicios, el pecado y la locura, que simbolizan la parte más oscura de la naturaleza humana, subrayando los instrumentos que tocan ese carácter. La figura del mono por su parecido físico con el hombre le convierte en un símbolo idóneo de la “animalidad” humana. Un mono al que se daba cuerda y tocaba un instrumento ruidoso aparece también entre los autómatas musicales del Museo Kircheriano de Roma, descritos por Buonanni, en un catálogo publicado en 1709. Se trataba de una mona vestida de tambor militar que “...golpea el tambor con los redobles con los que los soldados suelen ser animados a la lucha; entre tanto gira la cabeza, mueve los ojos de acá para allá y abriendo la boca muestra los dientes, dispuestos para morder, pero en lugar de provocar temor recibe las risas de los espectadores.” (Aracil: 183). Funcionaba dándole cuerda con una clavija de hierro, que solo había que tocar ligeramente. El mono músico es también uno de los juguetes más tradicionales y populares; se caracteriza por su sencillo mecanismo y sus movimientos simples, características comunes a los autómatas que aparecen sobre la tarasca.

Según los dibujos conservados, tres eran los instrumentos que aparecían con mayor frecuencia: la guitarra, el pandero y las sonajas, con una variante aún más ruidosa: la ginebra.

La guitarra era el instrumento de cuerda más popular en la época, presente en las manifestaciones más diversas y asociado al teatro desde sus orígenes:

“... hacían farsas de pastores
de seis jornadas compuestas
sin mas hato que un pellico
un laúd, una vihuela...”⁶⁶

Acompañándose de una guitarra cantaban muchos personajes de las comedias; la versatilidad del instrumento era grande, ya que también la encontramos en un contexto religioso, incluso asociada al pandero y las sonajas:

“Entraron a este tiempo el Regocijo, el Contento y la Alegría con sus instrumentos, pandero, guitarra y sonajas; el Cuerpo, y el Entendimiento y el Alma vestida de Maya ... y la música comenzó así:

Esta Maya lleva la flor,
que las otras no.
Esta Maya tan hermosa,
tan compuesta y tan graciosa
viene a ser de Cristo esposa...”⁶⁷

Era también un instrumento utilizado en las reuniones “sociales” para acompañar las canciones y los bailes caseros⁶⁸, tanto por damas como por caballeros.

Sin embargo la guitarra en manos de una mujer tenía un carácter ambivalente, y su asociación con los vicios, y especialmente con el pecado de lujuria, queda patente en cuadros como la *Tentación de San Jerónimo* de Zurbarán de la Sacristía del Monasterio de Guadalupe, en Cáceres o en *La Muerte y el caballero* de Pedro de Campobin, en el Hospital de la Caridad, Sevilla, en el que el instrumento forma parte de una “vanitas”: tras él aparece la muerte, representada como una tapada bajo cuyo velo se adivina el esqueleto.

El tambor, o mejor el tamboril, era un instrumento habitual en la música popular, pero como hemos visto en el ejemplo anterior, podía aparecer en un auto sacramental acompañando la interpretación de una canción popular. Igual que la guitarra, tenía un carácter ambivalente. C. Buezo (*Mojiganga*: 152) señala el carácter simbólico y erótico del tambor, un instrumento asociado en muchas piezas cortas a los negros, que junto con los monos, son personajes que suelen relacionarse con la lujuria⁶⁹. En las tarascas son precisamente los “negrillos” y monos los que frecuentemente tañen este instrumento, como en la tarasca de 1670, en la que “... el mono que ba en la punta del carro ha de tocar vn tamboril...” (Bernáldez: 47).

Las sonajas eran instrumento popular; Covarrubias (*Tesoro*: 901) destaca como una de sus cualidades el que “hacen un gran ruido...”, Vélez de Guevara lo considera un instrumento “vulgar”⁷⁰ y el *Diccionario de Autoridades* lo define como “instrumento rústico”. Asociado también al carnaval y al mundo “al revés” propio de la locura, con frecuencia era uno de los instrumentos que acompañaban las danzas “de locos” que se hacían también durante el Corpus, como en la que se hizo en 1656, en la que aparecieron siete locos con su “maestro de locos”

acompañados por un tamborilero. Cada loco llevaba un instrumento diferente, apropiado a su locura: ginebra, sonaja, carraca, castañetas y tablillas (Shergold, *Autos*: 122). Era además un instrumento asociado a los negros con el que se acompañaban los bailes “a lo guineo”.

Ninguna ambivalencia hay en la ginebra, un “instrumento grosero, inventado solo para hacer ruido”⁷¹, cuyo carácter burlesco refleja perfectamente Suárez de Deza en su mojiganga *La ronda en noche de Carnestolendas*, en la cual un alcalde de ronda va deteniendo a todos los que se encuentra para que formen parte de una mojiganga, que se inicia precisamente cuando “Sale el Alcalde con un pandero, y una ginebra y guitarra.”⁷², tres instrumentos que acompañan habitualmente a la tarasca, aunque no los únicos, como veremos a continuación.

Un rápido repaso a los dibujos conservados nos permitirá apreciar la importancia de los instrumentos musicales para subrayar el significado simbólico de la tarasca, ya que prácticamente todos los años se repiten instrumentos y personajes. De los 23 dibujos conservados que representan a tarascas del siglo XVII, el más antiguo –la tarasca de 1626 (fig. 1)– se encuentra en el Archivo Histórico de Protocolos, los 22 restantes, conservados en el Archivo de la Villa, abarcan desde 1656 a 1697⁷³ y nos permiten conocer 21 de las tarascas que desfilaron durante el Corpus madrileño a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.

No nos detendremos en el primer dibujo conservado ni en el de la Tarasca de 1656, porque ninguno presenta elementos musicales. Todo lo contrario sucede con el de 1657 (fig.2), en el que aparecen seis personajes, todos ellos con instrumentos. Según la descripción escrita en el mismo dibujo se trata de “...vna mujer muy redicula con sus arliquines en la cabeza con sus banderas y sus sonajas, que anda al rededor el medio cuerpo, tocando la guitarra y los arliquines de abajo tocando ynstrumentos y dançar con un pie.” (Bernáldez: 31). Lo primero que destaca en el dibujo es la diferencia de tamaño entre los personajes: la mujer no solo centra la composición, sino que abulta mas del doble que los dos arlequines que la flanquean. Los tres arlequines que adornan su tocado son aún más pequeños. Vestida a la moda, y con un peinado del que cuelgan campanillas y cascabeles, canta acompañándose por una guitarra. Su significado es evidente, pues se trata de la representación burlesca de una escena frecuente en las comedias, y sobre todo en el teatro breve, donde las actrices cantaban y bailaban, convertidas para los moralistas que atacaban el teatro en diablos a cuyos encantos era imposible resistirse:

... ¿que ocasión mas peligrosa estarse un mancebo mirando a una de estas mujeres cuando está *con su guitarrilla* en la mano porreando, *danzando* con grande compostura, *cantando* con dulce voz y regalada, *bailando* con aire y donaire, *afeitada* por el pensamiento, *el cabello con mil lazos marañado*, el cuello a compas anivelado, *el vestido muy compuesto* ...⁷⁴.

Se representa aquí el pecado de la lujuria, subrayando su locura los tres arlequines que tocando cada uno una sonaja adornan su tocado, así como los dos arlequines que la flanquean, el de la izquierda con un tamboril y el de la derecha con una ginebra.

En 1663 se presentaron dos modelos. El primero era muy similar al del año anterior, ya que la figura principal era también una mujer "...redicula con perendengues y ab[ul]getas y laços mui entallada, y a de tocar una gitara [sic] y a de llebar tres arlecines en la cabeça con sonagas y banderas y el que lleba atras a de tocar un tanboril...", a sus pies hay dos monos que "...an de tocar dos alamireces [sic]...". Se eligió el segundo modelo que presentaba una tipología diferente: en el centro aparecía una mujer bailando con un "niño" en un carretón, siendo el tal "niño" un asno con un collar de campanillas y cascabeles⁷⁵, flanqueados ambos por dos "negrillos" que "...a de ir el uno tocando un tamboril y el otro un panderillo para acallar al niño...". Los instrumentos son por tanto los habituales: campanillas y cascabeles que sonarían al moverse el asno, y tambor y panderillo que harían sonar los "negrillos".

La tarasca de 1666 presentaba la consabida mujer tocada "al uso", con "sus perendengues" de los que cuelgan dos campanillas y cascabeles, que se está mirando en un espejo sostenido por un diablillo que "...a de tocar vn tamboril y si fuese del gusto de los señores comisarios se le pondrá vna guitarra...". Delante de ella cinco volatines, los cuatro que danzan formando un corro "... an de llebar sus cascabeles..." y "...el de encima con su bandera y sus sonaxas..." (Bernáldez: 39).

En el dibujo de 1667 aparece una mujer muy fea, acompañada por cuatro figuras de menor tamaño, dos de ellas, sobre sus hombros, no llevan instrumentos. Los otros dos son "arlequines" situados "...delante an destar sentados, y el uno toca un tamboril y el otro una ginebra; estan con sus gor[r]las y pulma [sic] y cascabeles..." (Bernáldez: 41). Desde el punto de vista iconográfico suponía una variación, ya que la mujer, de mayor tamaño que los arlequines, no ocupaba el centro de la composición, sino que estaba cerca de la cola, situándose las restantes figuras delante de ella. En 1668 se presentó un dibujo en el que aparecían ocho personajes, pero sin indicación escrita alguna. A pesar de

su mediocre calidad, se percibe como los cuatro arlequines sostenidos con sus manos y pies, por otro más grande tumbado sobre el lomo del dragón, que parece hacer un juego de manos con ellos, llevan instrumentos ruidosos, dos de ellos son claramente sonajas. Los restantes personajes –la Tarasca que se mira en un espejo sostenido delante de ella por otro de los personajes, mientras un arlequín le peina– no llevan instrumentos musicales⁷⁶. La vanidad parece haber sido el pecado fustigado ese año.

El dibujo de 1669 (fig.3) es de mejor calidad artística. De los cinco personajes, el más interesante es la figura principal, que en este caso no es una mujer sino “...vn mostro [sic] rediculo con dos caras... la primera de galan ... y en lugar de muger se pone el mostro...” y figura humana vestida de hombre, que aparece “...tocando un harchilau[d] con mobimiento del braço⁷⁷, y los demas alriquines [sic] con movimiento de braços tocando los ynstrumentos...”, sin especificar cuáles, pero que son los habituales: ginebra, tamboril y sonajas. Musicalmente es interesante por ser uno de los escasos ejemplos en los que la guitarra ha sido sustituida por otro cordófono: un laúd⁷⁸.

En 1670 se introduce una novedad en la iconografía: las figuras principales son dos, una dama abanicándose y un galán tocando la guitarra “con mobimiento en el braço”, ambos sobre un “carro”. Sentados en el suelo delante de ellos tres monos, que tocaban tamboril y sonajas.

Las tarascas de 1671 –una rueda de volatines– y 1673 –la tarasca como *cuajadera* – no presentan ningún instrumento musical⁷⁹. En la de 1672 se representa el tema del mundo de locos. La figura principal es una mujer feísima que toca un tambor mientras delante de ella siete hombres hacen un castillo humano. El séptimo hombre, que corona la torre humana, baila cabeza abajo, y todos se mueven al son que ella toca. La gradación de tamaños entre las figuras, siendo la mujer la de mayor tamaño –“dos varas”, mientras que los hombres de la torre miden “...las primera figuras cinco quartas y las demas de una bara”– subraya aún más el carácter de “mundo al revés” de toda la escena.

El dibujo de 1674 es más original; como ya vimos presenta una escena de gran movimiento: “La principal figura es la tarasca, a de danzar en la maroma que haya adelante y atras...”. Un arlequín “...tocando la guitarra con mobimiento del braço que la esta tocando...” acompaña los equilibrios sobre la cuerda de la mujer mientras cuatro muchachos se burlan de ella” (Bernáldez: 54-55). La de 1675 (fig.6), de la cual ya hemos hablado, es muy interesante desde el punto de vista musical. De

los tres personajes –la mujer-tarasca, un volatín y un arlequín– la tarasca toca un instrumento tan poco habitual como “una *trompa marina* con mobimiento de brazo”, mientras el arlequín “a de tocar las sonaxas con mobimiento en la mano”⁸⁰. La trompa marina –llamada así por su sonido parecido al clarín a pesar de ser un instrumento de cuerda⁸¹– era un instrumento culto. Conocido desde el siglo XIV, su uso no se generalizó hasta el siglo XV. Durante el siglo XVII se convierte en un instrumento habitual en la música francesa⁸², pero apenas aparece en la música española; por ello su presencia, y precisamente en manos de la tarasca, lo hace especialmente interesante. Otra diferencia interesante con las restantes tarascas es el vestido, que no corresponde a la moda del momento: sobre la falda larga, la tarasca lleva un *tonelete*, que era un vestido “...de gala para las fiestas públicas, comedias y otras, en que se visten algunos papeles a lo heroico, u romano.” (*Diccionario de Autoridades*). Estamos pues ante un personaje *teatral* que toca un instrumento inusual.

En 1677 aparecen tres figuras principales: una pareja formada por “el monstruo y la tarasca” sentados sobre un delfín que “a de meniar la cabeça”, y un tercer personaje que delante del delfín “...lleba en la vna mano sonalas [sic] con cascabeles y la trompeta...”, aunque en el dibujo solo se ha representado la trompeta. A su alrededor, cuatro monos sentados “con diferentes ynstrumentos como tamboril vno, flau[ta] sonajas castafhetas [sic]...” (Bernáldez: 58-59), todos ellos, como ya vimos, instrumentos típicos de las mojigangas⁸³. El dibujo para la tarasca de 1678 es uno de los mejores, y uno de los más explícitos desde el punto de vista de su significado, sin embargo carece de interés musical.

El siguiente dibujo conservado, el de 1685 (fig. 7), es uno de los más interesantes musicalmente hablando, no solo porque todos los personajes, seis en total, tocan algún instrumento, sino porque como ya vimos, es el único en el que se indica con toda claridad que los instrumentos además de vistos deben *ser oídos*. La tarasca, que “a de ser del [tamaño] natural”, toca una vihuela. Las anotaciones indican que “...ha de tener mobimiento al brazo y que *se oyga la musica de las cuerdas...*”. A su alrededor cuatro niñas danzan tocando las castañuelas. La última figura es un sátiro sentado sobre el cuello del dragón “...con la flauta en la boca tocando el tamborin con el mobimiento del brazo *da los golpes que se oyen*”. Todo el grupo ha de estar “...executado y guarnecido con cascabeles y campanillas a donde le tocaren.”⁸⁴. Pocas novedades presentaba la tarasca de 1686, que repetía la disposición bási-

ca del año anterior –la tarasca en el centro rodeada por figuras más pequeñas– e igual que en 1669, la figura principal volvía a tener dos apariencias, “...una a de ser hermosa y la otra horrenda.”; pero en esta ocasión el cambio afectaba también al cuerpo. La parte musical estaba encomendada a una de las tres figuras de menor tamaño que la rodeaban: “... un negrilla que toca la sambomba con un movimiento de la mano.” (Bernáldez: 68-69). En el dibujo de la tarasca de 1687 (fig.5) la figura principal era un “monstruo tartaro sentado en vna concha con su madre que sera la tarasca...”. Delante se sitúan tres monos que “...an de estar con el atitud de tocar los ynstrumentos y an de moberse todos tres a un tiempo...” (Bernáldez: 70-71). Aunque el texto no lo indica, el dibujo es lo suficiente mente bueno como para que podamos identificar los instrumentos: sonaja, tamboril y guitarra.

No hay dibujos de los siguientes años hasta 1695, que no presenta ningún interés musical ni artístico. Pero como ya hemos visto en otras ocasiones, no sucede lo mismo con la de 1696 (fig.6), ya que además de las consabidas figuras del negro tocando la zambomba y el mono con un tamboril, el tercer personaje en importancia por su tamaño, tras la tarasca y el sacamuelas que la atiende, es un músico que toca un instrumento poco frecuente: un salterio. Nada se nos dice sobre él en el texto que acompaña al dibujo, pero su sorprendente presencia se explica como una evidente identificación entre salterio y dentadura⁸⁵:

Su boca atendida en la parte del espiritu, dá por mui olorosa mal de madre al resto de las mugeres, y mirada segun los dientes por iguales, y por blancos los llaman en Madrid teclas breves del organo de la voz, porque *tocandola en las muelas suena baxo, y en los colmillos tiple; es toda, al fin, un psalterio su dentadura*⁸⁶.

El último dibujo conservado del siglo XVII es el de la tarasca de 1697, que vuelve a ser musicalmente más sencilla, ya que de los cinco personajes que aparecen en ella, únicamente la mujer-tarasca lleva un instrumento, pero éste es un “bigulin”[sic](Bernáldez: 76-77), un instrumento “italiano”, ligado principalmente a la música para la Corte. También la indumentaria de la tarasca revela la influencia, cada vez mayor, de modas extranjeras. La de 1700 aunque se mantiene dentro de la tipología de los años anteriores, presenta una innovación importante desde el punto de vista escénico: el surtidor de agua que sale de las narices del dragón. La figura de la mujer esta columpiándose, rodeada de tres enanos con instrumentos: el que esta sentado sobre la cola del dragón

toca un tamboril, y entre él y la tarasca, otro baila tocando una sonaja. Al otro lado del columpio "...un enano ridiculo con su gitara [sic]..." (Bernáldez: 78-79).

Los cambios de siglo y dinastía no introdujeron en un primer momento ninguna modificación importante en la iconografía de las tarascas, si exceptuamos los cambios en la indumentaria de los personajes, que como ya indicamos se ceñía a la moda del momento. Un cambio más evidente se percibe en 1709, cuando el nuevo diseñador, Francisco Londoño, introduce una composición más variada y aumenta el número de personajes (Bernáldez: 92) que consecuentemente disminuyen en tamaño. El nuevo estilo se impone a partir de la década de 1720 cuando sobre el lomo del dragón se representan escenas cada vez más complicadas. Como ya dijimos, la figura de la mujer-tarasca va perdiendo su horrible apariencia para convertirse en una "damisela a la moda", que sentada en un trono situado sobre la parte posterior del lomo del dragón, contempla las escenas que se desarrollan delante de ella⁸⁷. No hay apenas innovaciones en los instrumentos, salvo la transformación del tamboril en tambor y timbales y la aparición de los clarines. Sí se modifica sin embargo el aspecto de los instrumentistas. Igual que sucederá con la tarasca, van a ir desapareciendo las figuras grotescas, que serán sustituidas por músicos sin ningún rasgo específico.

Se pierde así una de las principales características que definían a las tarascas: su fuerte contenido simbólico. En este sentido podríamos decir que aunque escenográficamente las tarascas del siglo XVIII son mucho más complicadas, su mensaje religioso pierde profundidad, lo que explica que en el momento de su prohibición solo se vieran en ella sus aspectos carnalescos.

No sucedía lo mismo durante el siglo XVII cuando la tarasca representaba una lección moral clara para todos. Su presencia en la procesión no hacía más que reafirmar el contenido simbólico que dominaba este tipo de espectáculos, cuya puesta en escena los convertía en verdaderas representaciones teatrales⁸⁸. Arte, religión y teatro eran componentes fundamentales en una festividad tan importante como el Corpus, "día del Señor", que "en júbilos resplandece"⁸⁹, y la tarasca no era sólo uno de los elementos más representativos de la fiesta; era también un espectáculo por sí misma en el que se integraban perfectamente los aspectos simbólicos y teatrales que caracterizaban al arte barroco.

N O T A S

1. Bances Candamo resalta el “catolicismo” del festejo en su loa para el auto *El Gran Químico del Mundo* presentando al personaje de la APOSTASIA, “una nación del norte/que entre sus dogmas defiende la religión reformada”, escandalizado porque “... un asumpo se festeje/hoy en ti tan doloroso/como aquel que de la muerte/de Cristo.../.../hagas representaciones/del dolor donde se cree/que quieres hoy hacer gala/de lo que Cristo padece.” La respuesta de ESPAÑA, no solo justifica plenamente el festejo, sino que se aprovecha para introducir la parte doctrinal: “... hay/dos cosas que considere/en este misterio sacro./Una, de Cristo la muerte,/cuyo dolor por dolor/traslada el rito a otro jueves/y otra el efecto que della/y la institución solemne/del sacramento mayor/debajo de dos especies/se siguió al genero humano./Esta segunda compete/solo al asumpo de hoy...”. Cito por la edición de I. Arellano y M. Zugasti, “La loa del *Gran Químico del Mundo*”, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), Kassel, 1994, págs. 213-234. El subrayado en cursiva es nuestro.
2. *Ibid.*, págs. 217-218. El subrayado es nuestro.
3. “Si los regocijos públicos que los moros introdujeron en España cuando la poseyeron han quedado allí después de haber sido echados, *han retenido también en la iglesia algo de su superstición* en la fiesta de Dios que llaman *del Corpus*.” Brunel, *Viaje de España* (1665). García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Tomo II: siglo XVII. Madrid, 1959. Cito por la nueva edición de la Junta de Castilla y León (1999), Vol. III, págs. 290. El subrayado es nuestro.
4. *Relación del viaje de España*, Madrid, 1986, pág. 301.
5. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, 1983, pág. 283.
6. “...por el año de 1670 se había puesto en publico el día del Corpus Christi un cuadro de Concepción de mano de Murillo, que pasmó Madrid...”. Palomino, *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724). Citado por J.Portus Perez, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, 1993, pág. 71. Cita también Palomino el retrato de Mariana de Austria obra de Martínez del Mazo expuesto en la Puerta de Guadalajara un día del Corpus Christi “...tan natural, que causó admiración de todos”. Citado por J.J.Martín González, *El artista en la sociedad del siglo XVII*, Madrid, 1993, pág. 268.
7. Según la descripción que hace Valenzuela de la procesión del Corpus de 1626, una de las más fastuosas por la presencia del cardenal Barberini en Madrid, ese año en la misa celebrada en Santa María “Cantaron los músicos de la real Capilla el Introductorio, Credo, Sanctus y Agnus Dei...”. Terminada la misa, tomo el Cardenal el “relicario do estaua el Santissimo Sacramento ... y la capilla Real començo a cantar los hymnos desta festiuidad y se començo la procession...”, J.B. Valenzuela, *Fiestas de Corpus y Toros, 1626. Relación hecha por el Regente Juan Baptista Valenzuela del Consejo Supremo de Italia por obseruación y memoria de lo que en ella se dice*. BNM, Mss. 18.717 (27). Cito por Simón Díaz, J., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, 1982, págs. 359-361. En adelante citaré por *Relaciones*.
8. “... ayer anduve la procesión del Corpus con harto sol y calor...” (Madrid, 15 junio de 1618). Martorell Tellez-Girón, R., *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, Madrid, 1929, pág. 49.
9. “Por quanto por parte de vos el Concejo Justicia y Regimiento de la Villa de Madrid nos fue fecha relación que demas de la fiesta principal que cada vn año siempre a çebrado a onor del Santissimo Sacramento en su dia de tres años a esta parte con licencia nuestra la dicha fiesta se auia çebrado con octaua, teniendo el Santissimo Sacramento descubierto los ocho dias con el hornato y luminarias que a podido y en todos ellos dizriendose misas y bisperas y maytines con solemnidad y musica y

sermones, y el último al encerrar el Santísimo Sacramento con procesión y las danças que en la fiesta principal se sacan; y porque esa dicha villa deseava continuar y perpetuar tan sancta y loable costumbre que a yntroducido y acordado de que la dicha fiesta se celebre siempre en la dicha octava y con la dicha solemnidad ...” Cédula de Felipe II de fecha 15 de junio de 1588, dando licencia a Madrid para celebrar la Octava del Corpus. Ver en Shergold, N.D. y J.E. Varey, “Documentos sobre los Autos Sacramentales en Madrid hasta 1636”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XXIV, nº 69 (1955), págs. 203-313. Ver p. 207. Citaré en adelante como *Autos 1636*.

10. La representación de los autos en los corrales fue autorizada por el rey, a petición de la Villa de Madrid, para paliar el estado crítico en que se encontraban las finanzas de los hospitales madrileños, que financiados por los teatros públicos, habían sido gravemente perjudicados por la prohibición de hacer cualquier tipo de representaciones públicas desde 1645 a 1647. Ver Shergold, N.D. y J.E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid 1961, pág. 75. En adelante citaré como *Autos*.
11. En 1641 los gastos habían alcanzado tal volumen que algunos regidores consideraban necesario “escusarse” de organizar los festejos. Otros, como D. José de Carvajal opinaban lo contrario “...aunque la Villa esta muy alcanzada y las sisas estan muy empeñadas, por ser esta tan gran fiesta del Santísimo Sacramento terror y pasmo de la herexia...”. Ver Shergold, *Autos*, págs. 29-30.
12. Gállego al señalar la importancia del lenguaje simbólico en el barroco español, indica la dificultad que supone para el espectador moderno, que ha perdido gran pintura del siglo XVII. Ver *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, pág. 155.
13. Quiñones de Benavente, *Los sacristanes burlados*. Cito por Madroñal Duran, A., *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, 1996, pág. 165. En adelante citaré como *Entremeses*. El sacristán era el único personaje relacionado con el estamento eclesiástico que la férrea censura de la época permitía en los escenarios, sustituyendo al clérigo medieval. Algunos estudiosos han visto en él la única salida para la crítica anticlerical, lo que en parte explicaría que protagonizara muchos entremeses del Corpus: sería el contrapunto burlesco a la solemnidad de los autos sacramentales. Ver E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1971, especialmente págs. 22, 145 y 149.
14. *Op.cit.*, pág. 290. Según el *Diccionario de Autoridades* eran un hombre y una mujer.
15. A principios de siglo todavía eran 10 gigantes, pues en 1606 la Villa concertó con Juan Bautista de Magurnio la sustitución de los diez gigantes viejos por diez nuevos. Ver Shergold, *Autos 1636*, pág. 213. Su número se estabilizaría en años posteriores, pasando a ser ocho los gigantes y aumentando de una a dos las gigantillas. A principios de siglo tampoco estaba claramente fijada su identidad. En el contrato firmado por los Baraona en 1626 para hacer la tarasca y reparar los gigantes, se indica que en esa época las parejas estaban formadas por españoles, franceses, negros y turcos. *A.H.P.M.*, Pº. 5801.
16. Según Brunel iban “Delante de todos sus consejeros y de algunas otras personas hacen marchar máquinas de gigantes, es decir, ciertas estatuas de cartón, llevadas por hombres que van ocultos bajo las faldas. Los hay de diversas figuras y bastante horribles.” *Op.cit.*, pág. 290.
17. No era un elemento típico únicamente de la procesión madrileña pues tarascas también había en la procesión de otras ciudades importantes como Sevilla o Valencia, pero como veremos, en Madrid tenía una serie de características peculiares.
18. En 1631, con motivo de la beatificación de San Juan de Dios el Ayuntamiento de Madrid ofreció “...que daría danças, gigantes, y otras cosas convenientes...” para la procesión del Domingo 9 de marzo, con que se iniciaron las fiestas. La procesión se ini-

ció "...precediendo mucha musica de trompetas y atabales ... y los Gigantes y Danças entretenian a la gente..." Fr. P.P. de San José, *Lo sucedido desde Domingo 9 de Marzo hasta Martes 18 del mismo del año 1631; en que se celebró en la muy Noble Villa de Madrid, Corte de su Magestad, en el Hospital de Anton Martín, la Beatificación del Bienaventurado San Iuan de Dios, Patriarca de la Sagrada Religión de la Hospitalidad de los Enfermos*. Cito por J. Simón Díaz, *Relaciones*, pág. 401. A pesar de su popularidad entre el público, la tarasca al parecer no figuraba entre los elementos aportados por el Ayuntamiento para dar realce a la fiesta.

- ¹⁹. Hubo no obstante excepciones. En 1629 fue prestada, junto con los gigantes, por la Villa para celebrar la canonización del obispo San Andrés Corsino. Ver la descripción de festejo en Shergold y Varey, "La tarasca de Madrid. Un aspecto de la Procepción del Corpus durante los siglos XVII y XVIII", *Clavileño*, 20 (1953), págs. 18-26. Ver pág. 20. En adelante citare como *Tarasca*. Aunque no se la menciona de forma particular, debemos suponer que entre las "inuenciones portátiles de la villa" que desfilaron el 18 de junio de 1622 para celebrar en "alarde publico" la canonización de San Isidro, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri, figuraría la Tarasca de ese año, que ya era conocida por el público madrileño. Ver M. Ponce, *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte a la Canonización de cinco Santos: copiada de una carta que escriuio. En 28 de Junio 622*. Cito por J. Simón Díaz, *Relaciones*, pág. 169.
- ²⁰. En 1636 se pagan 500 rs. a las personas encargadas de "...traer la tarasca quatro días, que son el de el Santissimo Sacramento y biernes siguiente y el dia de la octaua y el de la octaua de la Encarnación ...". A los que llevaron los gigantes esos cuatro días se les pagaron 616 rs. Shergold, *Autos 1636*, pág. 309.
- ²¹. Según Pellicer, fue su padre –apoyándose en la autoridad de Sexto Pompeyo– quien mencionó la existencia de un antecedente de la Tarasca en la figura de *Tragón* usada en la antigua Roma: "... solía ir la figura del Tragón entre las demás ridículas y espantosas, con grandes quijadas, con la boca desmesuradamente abierta, y haciendo grande ruido con los dientes...". Pellicer, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), J.M^a Díez Borque (ed.), Barcelona, 1975, pág. 173. También podríamos considerar como antecedentes de la Tarasca y los Gigantes a *Manducus* y *Citeria*, dos muñecos grandes y grotescos que según Aracil desfilaban por las calles de Roma como preludio a los juegos del circo. Ver Aracil, *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998, pág. 47.
- ²². Quiñones de Benavente, *Los Maldicientes*. Cito por Madroñal, *Entremeses*, pág. 223.
- ²³. Covarrubias, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611). Cito por la edición de F.C.R. Maldonado y M. Camarero, Madrid, 1995, pág. 912.
- ²⁴. Portus, *op.cit.*, pág. 150. En Sevilla iban delante de los gigantes un gaitero y dos hombres disfrazados de arlequines, llamados "mojarrillos", que llevaban una vara con vejigas con la que golpeaban a los espectadores distraídos. Citado por C.Buezo, *La mojanganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, 1993, pág. 5. En adelante citaré como *Mojiganga*.
- ²⁵. En 1652 se pagaron 56 reales por cuatro días de trabajo de "dos mozos que han de ir delante de la tarasca con sus mazas y botargas.". Ver Shergold, *Autos*, pág. 107.
- ²⁶. En 1638 Benito de Baraona se obligó por 500 reales a hacer la tarasca y "...dos cuerpos de los xigantes y retocar los rostros y adereçar las manos...", arreglando además alguna figura de las danzas. Shergold, *Autos*, pág. 14.
- ²⁷. En 1661 la adjudicación del contrato fue muy reñida porque había que hacer nuevos los gigantes y gigantillas. La primera oferta fue de 6.000 reales, pero al final la Villa obtuvo una rebaja sustantiva, adjudicándose su construcción por 2.900 rs. a Gaspar de Olivares "escultor y dorador", que ya se había ocupado de este trabajo en la

- década de los 50. Ver las distintas ofertas y remate en Shergold, *Autos*, págs. 150-151. En 1677 además de la tarasca, hubo que volver a rehacer los gigantes y las gigantillas. El contrato se remató en José de Villar por 1.600 rs. Shergold, *Autos*, pág. 323.
28. Aunque no están las de todos los años, con las que hoy tenemos podemos hacernos una idea de su apariencia en general y la impresión que debía causar en el público. Todos los dibujos conservados en el Archivo Municipal han sido publicados por Bernáldez Montalvo, J.M^a, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, 1983.
29. “En la villa de Madrid, a trece días del mes de mayo de mil y seiscientos y treinta y dos años, ante mí el escribano y testigos parecieron Juan Baptista Sanchez ... y Juan de Baraona ... ambos pintores ... se obligan a acer la tarasca que a de salir este presente año en la fiesta del Santísimo Sacramento los días que se acostumbre, aciendola y la aran conforme al dibujo que a entregado a los Señores Don Diego de Remirez y Don Antonio Rodriguez de Monroy, Comisarios de las danzas de la [sic] dichas fiestas ... y la daran acauada dentro de quince días primeros siguientes ... con los faldones de auajo y la cabeza, que a de salir de viuda...”. Shergold, *Autos 1636*, págs. 272-3. El subrayado es nuestro.
30. En 1631 se menciona un pago de 7.548 mvs. de “salario de la persona que la lleuo cinco días”. Ver Shergold, *Autos 1636*, pág. 269. Son unos 44 reales diarios, lo que hace 4 ó 5 reales por 8 ó 9 personas.
31. Los que la llevaron en 1659 debían ir “...pintados y escamados como peces marinos, porque acompañen la figura...” Portus, *op.cit.*, pág. 124.
32. El realismo de la pintura española del XVII no es más que una falsa apariencia ya que bajo el aspecto de realidad cotidiana se esconde una significación mas profunda. Ver Gállego, *op.cit.*, págs. 181 y 190.
33. Francisco de Santos la presenta en su obra *La Tarasca de parto en el mesón del infierno* (Madrid, 1672) como la “personificación del mundo de la carne y del diablo”. Citado por Shergold, *Tarasca*, pág. 21.
34. Zabaleta, *op.cit.*, pág. 284-5. Según el *Diccionario de Autoridades* “representa mysticamente el vencimiento glorioso de nuestro Señor Jesu-Christo por su sagrada Muerte y Pasión del monstruoso Leviatán”.
35. Proyecto de tarasca para el Corpus de 1671. Ver en Bernáldez, *op.cit.*, pág. 49.
36. Era “...la serpiente que venció Cristo en la Cruz, que va como vencida en el triunfo. Entregado va allí el demonio a los muchachos como loco ...”. Zabaleta, *op.cit.*, pág. 284.
37. El proyecto de tarasca para el Corpus de 1678 es uno de los dibujos de mayor calidad artística. La descripción que lo acompaña indica con toda claridad el importante mensaje moral que a través de ella se transmite: “El geroglífico de los tres enemigos de el alma es fuerça que el demonio esté abraçado con la carne por encima del mund[o] para mejor entenderse...”. Ver en Bernáldez, *op.cit.* págs. 60-61.
38. Aparecen tres figuras vestidas enteramente de rojo a las que se denomina “matachines”. Eran personajes burlescos semejantes a los arlequines: “Hombre disfrazado ridículamente con carátula y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, echo de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone.” (*Diccionario de Autoridades*). En la segunda mitad del siglo se generalizó una “danza de matachines” caracterizada por los movimientos bruscos y de carácter burlón.
39. “...sobre una sierpe grande sentada en vna silla la figura de la tarasca...”. Descripción de la tarasca de 1696. Ver Bernáldez, *op.cit.*, pág. 75.
40. En el contrato firmado en 1661 por Mateo de Barahona, se especifica que el dragón, pintado en verde montaña y escamado en plata, ha de tener una “...cabeza que entre y salga y las alas se an de menear y la figura de enzima a de ser vna muger ridicula...”. Shergold, *Autos*, pág. 150. No se ha conservado el dibujo.
41. La fiesta del Corpus era también un acontecimiento social, y la fecha elegida para lucir los nuevos trajes de verano: “...en ese día casi todos los españoles se ponen el

traje de verano, asimismo todas las señoras estaban vestidas de nuevo, bastante ricamente y todas de diversa manera y color.” Brunel, *op.cit.*, pág. 291.

- ⁴² Bernáldez, *op.cit.*, pág. 71. Al primer modelo pertenecen además las de 1662, 1663 (1ª), 1685 y 1686 centrando la escena, y en un lateral las de 1666, 1667, 1668, 1672, 1675, 1697. Al segundo tipo las de 1663 (2ª), 1671, 1673, 1674 y 1695. La tercera tipología aparece también en 1670, 1677 y 1678.
- ⁴³ Era construida por un equipo de artífices, aunque solo figure uno como contratista. Como señala Martín González, el oficio de carpintero “poseía en esta época un significado mucho más elevado que en la actualidad.”. En él se integraban oficios tan diversos como ensambladores, entalladores y escultores, planteando estos últimos varios conflictos al pretender establecer un gremio propio. Ver Martín González, *op. cit.*, págs. 94-95. No debemos subestimar las habilidades manuales y los conocimientos técnicos de estos artesanos cuando sabemos que los relojeros madrileños, como Melchor Díaz, eran capaces de construir sus propios autómatas ya a finales del XVI. Díaz construyó una ninfa autómatas que bailaba sobre una mesa para el marqués de Távara. La muñeca llamó la atención de Gaspar de Porres, autor de comedias, que le encargó una copia. Citado por Aracil, *op.cit.*, pág. 313.
- ⁴⁴ Contrato para los carros de 1623. Ver Shergold, *Autos 1636*, pág. 247.
- ⁴⁵ Bernáldez, *op.cit.*, pág. 31. Los subrayados son nuestros.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 57. Los subrayados son nuestros.
- ⁴⁷ Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633). Citado por Aracil, *op.cit.*, pág. 311.
- ⁴⁸ Barrionuevo, *Avisos*, (Madrid, BAE, 1968), 2 vols., I, pág. 267.
- ⁴⁹ Calderón, *Andromeda y Perseo*, R. Maestre (ed.), en J. Alcalá-Zamora y J.Mª Díez Borque (coord.), *Calderón de la Barca. Obras maestras*, Madrid, 2000, pág. 551.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 552. El subrayado es nuestro. No debemos olvidar que el gigantesco personaje compartía el escenario con doce ninfas de tamaño natural, interpretadas por actrices que personificaban a los doce signos del zodiaco. Los dibujos de Baccio representando diversos momentos de la obra, han sido reproducidos, entre otros, por Brown, J. y J.H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, págs. 218-223.
- ⁵¹ Se refleja también en las Tarascas de la época que irán aumentando el número de personajes, complicándose bastante la escena desarrollada sobre el lomo del dragón. En la de 1746 aparecían 15 figuras y algunos elementos escenográficos como un cenador, árboles y un peñasco: en un “bistoso senador” iba sentada la figura principal que “a de menear la cabeza y las manos la una con el abanico...”, a sus pies se situaban tres músicos “las dos con clarines y el de enmedio con un tambor; que éste toc[al]rá el tambor ... y en el medio del cuerpo de la sierpe, abrá diferentes galanteos...” que eran agarrados por un diablo que sale de un peñasco situado en el pescuezo de la sierpe. En el primer piso del peñasco “abra una danza, con los bizios ... y en lo alto del peñasco abra un mundo, y encima dél sentada la muerte, con una cuerda y la guadaña, que jugará los brazos para coger a las figuras de la danza...”. En el pescuezo “abrá quatro bamboches con botellas y copas en la mano que juegan los brazos haciendo que veven y despues han de reñir a botillazos [sic] y encima de la cabeza, abrá un mono que ará jestos, y tocará los timbales...” Todas las figuras medían una vara de alto, salvo la principal que era de tamaño natural. Ver Bernáldez, *op.cit.s*, págs. 132-133. La tarasca de 1764 era aún más compleja pues llevaba 18 figuras de una vara de alto, todas “de mobimiento”. Ver en Bernáldez, *op.cit.*, págs. 172-3.
- ⁵² Los dos tratados de Herón fueron traducidos por primera vez a una lengua vulgar, el italiano, en 1589: la *Pneumatica* fue traducida por G.B. Aleotti y el de *Autómatas* por Baldi. Ver Aracil, *op.cit.*, págs. 39 y 30.
- ⁵³ Bouza Álvarez, F.J., “Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas.” en J. Alcalá-Zamora, (dir.) *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, 1989, págs. 235-253. Ver pág. 250.

- ⁵⁴. Según él mismo dice en su libro, sus obras eran cinco “instrumentos de música de cuerdas” que tocaban “todos los sones que caben en la música”, otros dos también de cuerda que no tocan todos los sones y tres cajas con autómatas y música. Dos de las cajas se movían por medio del agua y la tercera por pesas y muelles con cuerda. El libro, que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, ha sido publicado en edición facsímil con un estudio introductorio por Mercedes Cabello Martín, Madrid, 2000.
- ⁵⁵. Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de España* (Alcalá de Henares, 1575). Citado por Aracil, *op.cit.*, pág. 312.
- ⁵⁶. Ver en Bernáldez, *op.cit.*, pág. 50. Un autómata muy parecido al de Juanelo figuraba entre las posesiones del Duque del Infantado, fallecido en 1624. Se trata de “una madama que esta tañendo un laud y vaila sobre una mesa.” Citado por Morán, J.M. y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pág. 186.
- ⁵⁷. En el desarrollo de los autómatas destacó muy especialmente la Escuela de Alejandría, que veía en ellos una manera atractiva de aplicar la ciencia a la mecánica, en lo que Aracil llama “mecánica lúdica”. Ver en *Juego*, pág. 32. Herón desarrolló los dos mecanismos habituales que los movían: el agua y un sistema de pesos y resortes movidos por cuerdas y palancas, sistemas ambos que como ya vimos también aplicaba Martínez de Presa.
- ⁵⁸. Bernáldez, *op.cit.*, pág. 70. Los subrayados son nuestros.
- ⁵⁹. *Ibid.*, pág. 65. Los subrayados son nuestros.
- ⁶⁰. *Ibid.*, págs. 112-113. Los subrayados son nuestros.
- ⁶¹. *Ibid.*, pág. 141. Los subrayados son nuestros.
- ⁶². *Ibid.*, pág. 129. El subrayado es nuestro.
- ⁶³. Martínez de Presa, *op.cit.*, págs. 12-13. Los subrayados son nuestros.
- ⁶⁴. La mujer sobre un dragón tocando un instrumento se inspira en la iconografía de la sirena tocando un cordófono. A. González de Buitrago al estudiar algunas tarasca del Corpus madrileño, señala el papel negativo de la sirena, y por tanto considera que la música asociada a la figura femenina que monta el dragón-tarasca tiene un significado negativo. Ver A. González de Buitrago, A., “La Tarasca madrileña: algunas imágenes representativas”. *VIII Encuentro Internacional del ICTM (Grupo de estudios de iconografía musical). Sedano (Burgos, 1996): La música y la danza en las imágenes de fiestas populares y cortesanas en el sur de Europa, 1500-1750*. Imago Musicae, XIII (1996). International Yearbook of Musical Iconography, Lucca, 1998, págs. 107-130; pág. 117.
- ⁶⁵. C. Buezo considera que los arlequines son diablos “que han perdido lamentablemente su aspecto terrorífico”, por lo que son figuras que mueven más a la risa que el miedo. Ver *Mojiganga*, pág. 7.
- ⁶⁶. A. de Rojas, *El viaje entretenido* (Madrid, 1603). Cito por la edición de J.P.Ressot, Madrid, 1995, pág. 151. A partir de 1600 la vihuela va a ser sustituida por la guitarra, sin que en la literatura se establezca una clara distinción entre ambos instrumentos, citándolos indistintamente: “Vihuela: Instrumento músico de cuerdas, que según Covarr. era la lyra antigua; pero oy comunmente vale lo mismo que Guitarra:” (*Diccionario de Autoridades*). Ya Bermudo en el capítulo “De las guitarras que se usan ahora” indica la similitud de ambos instrumentos: “...Y si la guitarra quereys hazer vihuela: ponedle la sexta y una prima...” J.Bermudo, *Libro de la declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555).
- ⁶⁷. Lope de Vega, *Auto de La Maya*, en *El Peregrino en su patria*, cito por la edición de J.B. Avallé-Arce, Madrid, 1973, pág. 305. Es una canción popular adaptada por Lope para adecuarla a la situación escénica del auto.
- ⁶⁸. “...[Carlos] pidiendo una vihuela, después de haberla punteado con extremado despejo, se levantó, danzando un canario con intrincadas mudanzas.” Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas* (Madrid, 1663). Cito por la edición de C. Soriano, Madrid, 1993. pág. 77.

69. A pesar de lo escabroso del tema, y más para la época, el personaje del negro como inspirador de una pasión lujuriosa incontenible aparece en *El prevenido engañado* de María de Zayas: la pasión que siente D^a Beatriz por su criado negro Antonio no se ve frenada ni siquiera ante la enfermedad mortal de éste. Ver *El prevenido engañado* en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, (1637), Cito por la edición de J.Olivares, Madrid, 2000, especialmente págs. 309-310.
70. Cit. por Rey, P., “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651)”, *I Encuentro Tomas Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila, mayo de 1993, Ávila, 1997, págs. 41-100, pág. 89.
71. “... Componese de ocho u diez palos tendidos, redondos, ensartados por ambas puntas, y el mayor de largo de una tercia: los demas van en disminución hacia arriba. Tocase dando en ellos con otro palo como de tambor con que se forma el ruido.” (*Diccionario de Autoridades*).
72. Cito por C. Buezo (ed^a), *Teatro Breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid, 1992, pág. 132.
73. Hay dos dibujos de 1663, cuando se rechazó el primer modelo presentado. Se conservan además otros 35 dibujos que corresponden al siglo XVIII, desde 1700 a 1770, prácticamente hasta la desaparición de la tarasca, ya que aunque Carlos III prohibió la representación de los autos sacramentales en 1765, la tarasca y los gigantes, los elementos mas representativos de la procesión barroca, continuaron saliendo hasta que fueron prohibidos definitivamente por la Real Cédula de 21 de julio de 1780, debido a que “...semejantes figurones no solamente no autorizaban la Procesión y culto del Santísimo Sacramento, sino que su concurrencia causaba no pocas indecencias...”. Shergold, *Tarasca*, págs. 25-26.
74. P. Ferrer, *Tratado de las Comedias en el qual se delara si son licitas* (1613). Cito por Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edic. facsímil de J.L. Suárez García, Granada, 1997, p. 252. Los subrayados son nuestros.
75. Se trata de una versión burlesca del “niño de la Rollona”, tan frecuente en las mojigangas. Ver C. Buezo, *Mojiganga*, págs. 217-218.
76. Ver el dibujo en Bernáldez, *op.cit.*, pág. 42.
77. El “galán” es un afeminado al que un arlequín peina a la moda femenina. La otra cara es de viejo, calvo y con barba. Ver el dibujo en Bernáldez, *op.cit.*, p. 45.
78. Las novelas cortas de tema amoroso de la época reflejan como el laúd, junto con la guitarra y la vihuela, era uno de los instrumentos habituales con que se acompañaban los amantes las canciones en que declaraban sus sentimientos: “...canto don Enrique, al son de un laúd, estas décimas: De la memoria, los ojos/se quejan y con razón/porque ella ni el corazón/no gozan de sus enojos...”, M. de Zayas, *Parte Segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, (Zaragoza, 1647). Cito por la edición de Alicia Yllera, Madrid, 1983, pág. 375.
79. Pertenece a la segunda tipología estudiada. Ver los dibujos en Bernáldez, *op.cit.*, págs. 48 y 52.
80. Bernáldez, *op.cit.*, págs. 56-57. El subrayado es nuestro.
81. “Consta de una sola cuerda, o bordón largo ... hace un sonido mui semejante al del clarín.” (*Diccionario de Autoridades*).
82. Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, 1995, pág. 403.
83. Castañuelas, sonajas, campanillas y flauta aparecen en la *Mojiganga del doctor alcalde* de Francisco Serrano, impresa solo dos años antes, en 1675. Ver Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, NBAE, Tomos XVII y XVIII, Madrid, 1911, pág. ccc.
84. Bernáldez, *op. cit.*, págs. 64-65. Los subrayados son nuestros.
85. Bernáldez lo menciona como un “címbalo”, y considera una socarronería su aparición por ser “...el instrumento mas parecido a una dentadura gigantesca...”. Es

interesante el comentario que hace sobre la costumbre que tenían los sacamuelas en el Buenos Aires de principios de siglo, de hacerse acompañar por músicos "...que soplaban como energúmenos en trombonazos o bombardinos mientras duraba la extracción sin anestesia. Único medio para hacer menos audible la opinión del paciente –expuesta a grito pelado– sobre el arte del facultativo." Bernáldez, *op.cit.*, pág. 75. Creo sin embargo se trata más bien de un salterio. Según el *Diccionario de Autoridades* el salterio era un instrumento "...de que se hace mucha mención en la Sagrada Escritura, y se ignora totalmente su forma y hechura. En algunas partes se da este nombre a una especie de clavicordio de figura triangular, que tiene trece hileras de cuerdas, que se tocan con un alambre o un palito encorvado: y en otras partes se llama así a una especie de flauta o corneta, con que se suele acompañar el canto en las iglesias. J. Rey también señala esta doble acepción en algunos textos. Sin embargo Lope de Vega en la Arcadia lo describe como un instrumento de cuerda: "los salterios humildes, heridos blandamente de las manos con los aforrados plectros en paño tosco, sobre las cuerdas asidas de las clavijas de acero para que duren templados de una vez por no esperarlos." Ver Rey, *op. cit.*, pág. 88.

- ⁸⁶. Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), *Vexamen segundo*. Citado por Andrés, *op.cit.*, pág. 347. El subrayado es nuestro.
- ⁸⁷. La composición presentada por Londoño en 1711 se mantiene prácticamente igual hasta la tarasca de 1770, última de la serie. Ver los dibujos en Bernáldez, *op.cit.*, págs. 98 y 79 a 182.
- ⁸⁸. Los mismos componentes didácticos y teatrales se plasman en los "pasos" procesionales de Semana Santa, en los que grupos escultóricos de madera se convierten en escenas teatrales "congeladas", aunque en algunos casos pueden hacer movimientos sencillos, como Jesús "el rico", que a su paso por las calles malagueñas bendice a los espectadores. No es una mera casualidad que sea precisamente a partir del siglo XVII cuando los *pasos* se difunden por toda España. Como ya vimos, el Corpus y la Semana Santa eran dos fiestas consagradas al culto de Cristo y sus paralelismos son más que evidentes.
- ⁸⁹. Bances Candamo, *Loa al auto El Gran Químico del Mundo*, en Arellano, *op.cit.*,pág. 218.

B I B L I O G R A F Í A

- ANDRÉS, R., *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, 1995.
- ARACIL, A., *Juego y Artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, 1998.
- ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, “La loa del *Gran Químico del Mundo*”, en I. ARELLANO et al. (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bancas Candamo*, Kassel, 1994, págs. 213-234.
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, 1971.
- AULNOY, Mme. d', *Relación del viaje de España*, Madrid, 1986.
- BARRIONUEVO, J. *Avisos*, BAE, 2 vols. Madrid, 1968.
- BERNALDEZ MONTALVO, J.M^a, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, 1983.
- BOUZA ALVAREZ, F.J., “Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas”, en J. ALCALÁ-ZAMORA (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, 1989, págs. 235-253.
- BUEZO, C., *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, 199., (ed^a), *Teatro Breve de los Siglos de Oro: antología*, Madrid, 1992.
- BRUNEL, A., *Voyage d'Espagne (Paris, 1665)*, en J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. III, Junta de Castilla y León, 1999.
- COTARELO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, edic. facsímil de J.L. SUÁREZ GARCÍA, Granada, 1997.
- COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611). F.C.R. MALDONADO y M.CAMARERO (eds.), Madrid, 1995.
- GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Vol. III, Junta de Castilla y León, 1999.
- MADROÑAL DURAN, A., *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, 1996.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993.
- MARTÍNEZ DE PRESA, D., *Fuerza del ingenio humano, y inventiva suya* (Madrid, 1662), M. CABELLO MARTÍN, (ed^a.), Madrid, 2000.
- PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804), J.M^a DIEZ BORQUE (ed.), Barcelona, 1975.

- PORTUS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, 1993.
- REY, P., “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651)”, *I Encuentro Tomas Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. (Ávila, mayo de 1993). Ávila, 1997.
- SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, “La tarasca de Madrid. Un aspecto de la Procesión del Corpus durante los siglos XVII y XVIII”, *Clavileño*, 20 (1953), págs. 18-26.
- “Documentos sobre los Autos Sacramentales en Madrid hasta 1636”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Municipal de Madrid*, XXIV, nº 69 (1955), págs. 203-213.
- Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, 1961.
- SIMÓN DÍAZ, J., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, 1982.
- ZABALETA, J. de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, 1983.

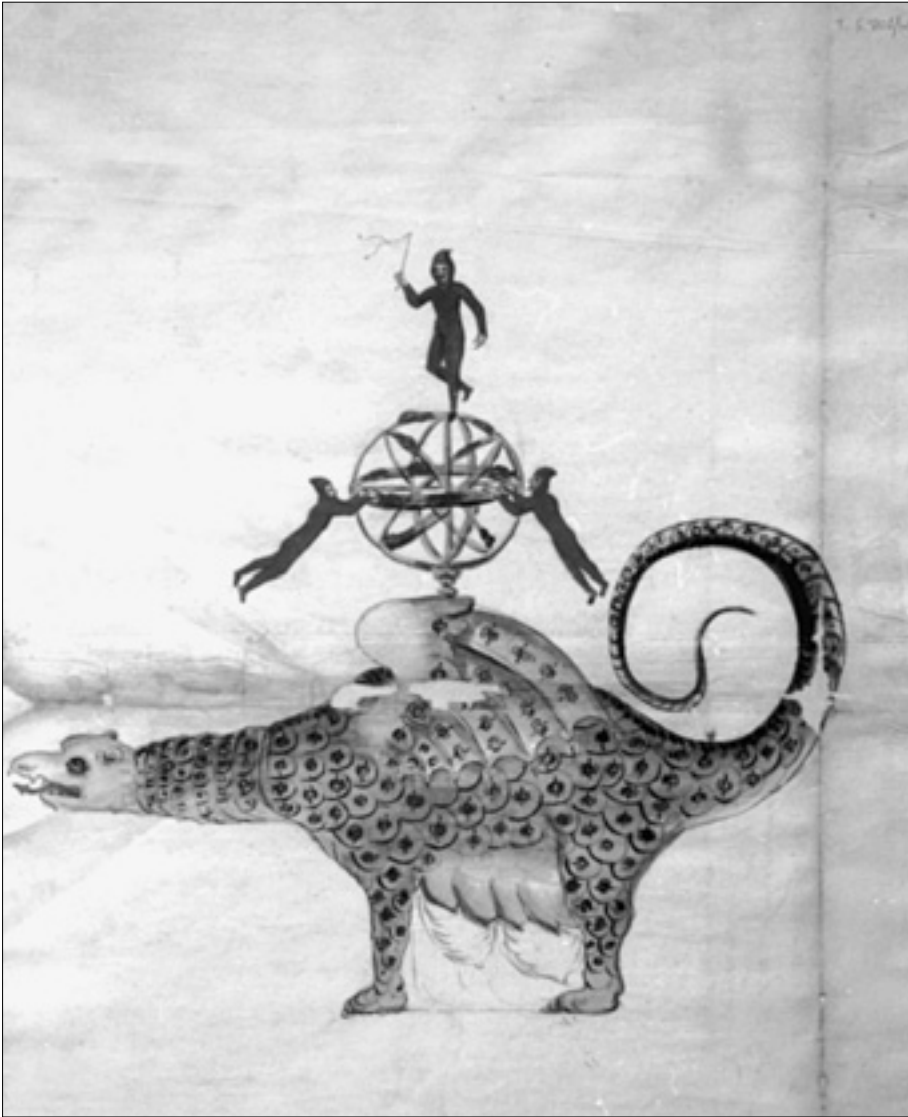


Fig. 1: Tarasca de 1626 (A.H.P.M.)



Fig. 2: Tarasca de 1657



Fig. 3: Tarasca de 1669



Fig. 4: Tarasca de 1696



Fig. 5: Tarasca de 1687



Fig. 6: Tarasca de 1675. Abajo. Fig. 7: Tarasca de 1685



JUAN JOSÉ MANTECÓN: APUNTES DE UN CRÍTICO

Y COMPOSITOR DE LA GENERACIÓN DEL 27

LAURA PRIETO GUIJARRO

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LAS INVESTIGACIONES que desde hace algunos años se vienen realizando en torno a la llamada *Generación del 27* ó *Generación de la República*, hermana musical de la homónima poética, han favorecido el conocimiento de una buena parte de los músicos que poblaron sus filas, especialmente el de aquellos que se ha dado en llamar “mayores” o “maestros”¹, de los que ya existen monografías que han permitido sacar a la luz toda la trascendencia de su trabajo. Sin embargo, queda todavía muchísimo camino por recorrer, puesto que ésta generación tiene unas connotaciones especiales que hacen difícil su valoración objetiva dentro de la historia, tanto en lo que respecta a su perspectiva como grupo, como en lo que se refiere al análisis de la proyección e importancia concreta de cada artista. Porque siendo evidente que una sacudida tan tremenda como la de la Guerra Civil española, que vivieron de lleno en sus carnes, no podía por menos que provocar una mella muy acusada, no lo es tanto el silencio tan llamativo al que se sometieron muchos de sus miembros o, cuando menos, al estancamiento que se produce en la evolución de su obra. Así, compositores de considerable éxito y trayectoria prometedoras antes de la Guerra, ven decrecer su actividad tras la misma, convirtiéndose apenas en un eco de lo que un día fueron. Y esto, que podría tener una justificación de índole político en los que se quedaron en España, se observa también en muchos de los que optaron por el camino del exilio, pese a que podían haber seguido creando en total libertad. Pero lo cierto es que entre las ausencias de unos y el silencio de otros, o la conjunción de ambas cosas, esta *Generación*



Fig. 1.- Juan José Mantecón.

del 27 está envuelta en un halo de dispersión que mantiene a algunos de sus componentes todavía parcialmente estudiados y a otros lamentablemente echados en el olvido.

Pero si hay un caso de verdadera injusticia histórica es, sin duda, el que afecta al vigués Juan José Mantecón. Crítico musical, compositor, pedagogo y esteta, Mantecón no sólo participó activamente en cuantos canales se abrieron en la vida musical española de la primera mitad del siglo XX, sino que además ejerció una considerable influencia en las líneas de pensamiento de la época, gozando de un prestigio que hace francamente inexplicable el olvido al que ha estado sometida su figura. Porque, si bien es cierto que su faceta de compositor, no demasiado amplia, se ha visto rodeada de circunstancias similares a las de otros muchos miembros de su generación, no lo es menos que su labor como crítico alcanzó una extraordinaria importancia, siendo el

principal defensor de la vanguardia musical española, cuyo camino habían iniciado Granados, Albéniz y, muy especialmente, Falla.

Pese a ello, mis recientes estudios en torno a su labor como crítico musical en el periódico madrileño *La Voz* entre los años 1920-1934², pusieron de manifiesto esta relegación en toda su crudeza. Tanto es así, que enciclopedias, diccionarios, tratados históricos y artículos especializados sobre la *Generación del 27*, apenas si le dedican unas escasas líneas, observándose, además, verdaderas contradicciones entre las distintas fuentes, que suelen detener su información en la Guerra Civil. Tan sólo el descubrimiento de su archivo personal³ me ha permitido establecer la primera biografía fidedigna del músico, amén de devolver su nombre al puesto de honor que sin duda merece dentro de la crítica española.

Una de las primeras incógnitas en torno a Juan José Mantecón ha sido la de su fecha de nacimiento, que las distintas fuentes consultadas señalan indistintamente en 1896 ó 1897. Algunos documentos de su archivo mantienen incluso el equívoco, pero enseguida empezaron a aparecer indicios de que ambas fechas eran incorrectas, como las papeletas de notas del Instituto San Isidro de Madrid, donde Mantecón realizó la práctica totalidad de sus estudios de bachillerato⁴, el título de licenciatura en Filosofía y Letras, o sus propias declaraciones en un diario personal que escribió entre 1911 y 1918⁵, donde, al menos en dos ocasiones deja constancia de su edad: el 1 de diciembre de 1911 dice tener dieciséis años, mientras que el 1 de agosto de 1915 se inicia con un significativo “acabo de cumplir 20 años”. Aún así, y habida cuenta de que también existían discrepancias en torno al día -29 ó 31 de julio-, fue la solicitud de su partida de nacimiento al Registro Civil de Vigo la que confirmó que Juan José Mantecón nace el 29 de Julio de 1895, siendo el primogénito del matrimonio formado por Marcos Mantecón, natural del Valle de Pas (Cantabria) y de Rita Molins, de Orense, quienes tuvieron otros tres hijos : Germán, Milagros y Francisco. El primero, médico militar, murió en el conflicto de Marruecos en 1925, mientras Milagros fallecería de parto en 1933, ambos sin dejar descendencia. Por lo que respecta al menor, se dedicó también a la crítica musical, y fue el principal impulsor de la Sociedad Filarmónica de Vigo.

Mantecón fue un hombre de formación cultural muy sólida. Maestro Superior, licenciado en Derecho y doctorado en Filosofía y Letras, obtuvo, además, el título de Catedrático de Filosofía de Institutos de Segunda Enseñanza. Dominaba, por otra parte, cinco idiomas: inglés, francés, alemán, italiano y portugués.

Por lo que respecta a su educación musical, sabemos que Mantecón nunca estudió en el Conservatorio, aunque sí recibió clases de armonía, piano, violín y flauta. Pese a ello, y al igual que otros contemporáneos suyos, se consideraba autodidacta en materia compositiva, declarando haber contado con los consejos estéticos de Joaquín Turína y Manuel de Falla, así como con los de Bartolomé Pérez Casas en instrumentación.

Su presencia en la vida musical española es muy activa desde su juventud. En tan temprana fecha como abril de 1914 se le nombra secretario primero de la sección de música del Ateneo de Madrid, pero ya en 1912 podemos encontrar sus primeros escritos musicales en la revista ovetense *Ojanguren*. Este mismo año, el 6 de abril, ingresa como oficial de quinta clase de la Intervención de la Ordenación de Pagos por Obligaciones de los Ministerios de Instrucción Pública y Fomento, aunque catorce días después es trasladado al Ministerio de Hacienda, donde permanece hasta su jubilación, con la salvedad del periodo comprendido entre los años 1929 y 1936, en los que estuvo sucesivamente destinado en los Ministerios de Justicia, Gobernación y Obras Públicas. Por lo que se desprende de los documentos consultados, parece que los traslados pudieran deberse a paulatinos ascensos dentro del escalafón, donde alcanza el nivel de jefe de negociado. Estos datos tienen un interés particular porque desmienten una de las afirmaciones que se han venido alimentando publicación tras publicación, y es el hecho de que a Mantecón, por sus ideales republicanos⁶, se le “castigara” o “marginara” tras la Guerra Civil, llegándose a decir que se le apartó de su puesto de funcionario y que tuvo que sobrevivir dando clases particulares. Sin embargo Mantecón, que durante los años de la contienda estuvo trasladado en Barcelona con el Gobierno republicano, se reincorpora a su trabajo en Madrid al finalizar la misma, independientemente de seguir con otro tipo de actividades, como las clases de canto o las traducciones de libros y artículos, amén de la crítica musical.

Durante la segunda década del siglo, Mantecón colabora en publicaciones como *España Nueva*, *El Pensamiento Español* -firma algunos artículos con el seudónimo “Clivis”-, *El Parlamentario* y *El Sol*. En julio de 1920, coincidiendo con su salida al mercado, se incorpora al periódico vespertino *La Voz*, donde permanece como responsable de la crítica musical hasta 1934, firmando con el seudónimo “Juan del Brezo”. Paralelamente aparece como conferenciante ilustrando los conciertos de la Sala Aeolian, al tiempo que pronuncia numerosas charlas en otras

salas y centros culturales. En 1923, y con motivo de su asistencia al concierto que dió en Salzburgo la Sociedad Internacional de Música Moderna, viajó por varias ciudades europeas, asistiendo a conciertos y representaciones de ópera. Fue pionero en las conferencias radiofónicas a través de los micrófonos de *Unión Radio*, y publicó artículos en la revista *Ondas*, órgano editorial de esta institución. Por otra parte, cabe señalar que realizó crítica cinematográfica y cultivó diversos géneros literarios, siendo autor de novelas y cuentos. Se le considera, además, precursor en la creación de folletines para la radio.

Estos catorce años de dedicación ininterrumpida, que sólo en *La Voz* arroja una cifra superior al millar de artículos, los inicia Mantecón con unas significativas palabras:

Advertir por dónde han de dirigirse los pasos y cuál es el terreno sobre el que se camina, es postulado de toda crítica consciente; cualquier otra divagación es superflua, y más contribuye a confundir que a orientar. Digamos, aunque sólo sea de pasada, que éste ha de ser nuestro lema en futuras críticas y al que prometemos fidelidad.⁷

Toda una declaración de principios basada en la convicción de que la única crítica válida es aquella que huye del mero formulismo de la crónica de sucesos para adentrarse en el análisis del hecho sonoro, no sólo haciendo una valoración del fruto personal de cada artista, sino también relacionando las obras con el momento histórico concreto en el que se producen. Y aún más: Mantecón afirma que el crítico debe ser subjetivo, exponiendo sus juicios bajo el ángulo de su propia sensibilidad.

Si aceptamos estas premisas como ciertas, no cabe duda de que Mantecón hace gala de una gran honradez en sus escritos, ya sean sobre ópera, zarzuela o género sinfónico, no eludiendo nunca su parecer, ni siquiera cuando éste le predispone en contra de los afectados, con frecuencia colegas y amigos, o cuando recibe acusaciones de parcialidad.

Pero si hay algo que define a Mantecón, es que es un hombre plenamente integrado en su tiempo, implicándose en las discusiones estéticas que marcaban el primer plano de la actualidad. En el terreno de la ópera, por ejemplo, donde todavía están candentes las pasiones en torno a Wagner, Mantecón se sitúa a priori del lado de quienes son contrarios al maestro alemán, aunque con ciertas matizaciones: el crítico no está dispuesto a entronizar al músico, es cierto, pero tampoco arremete con virulencia contra él. Minimiza muchos de los que son consi-



Fig. 2.- Juan José Mantecón. Julio de 1920.

derados como descubrimientos revolucionarios, sin por ello dejar de reconocerle virtudes. En realidad, Mantecón es más contrario a toda la parafernalia que rodea las creaciones wagnerianas, a toda la filosofía de la que se sirve el artista para poner en pie una obra, que a los resultados en sí mismos. Esta postura, por otro lado, enlaza directamente con el sentimiento antirromántico que imperaba en la época, y aquí sí que podemos adscribir a Mantecón sin reparos. La programación operística estaba dominada por el repertorio romántico, so pretexto de ser el que el público demandaba. Hay escritos muy duros en los que Mantecón se enfrenta a esta actitud, sobre todo porque considera que el espectáculo operístico se mantiene como un escaparate social, como un acto de puro snobismo, antes que como un acontecimiento de interés artístico. El público sólo quiere escuchar los gorgoritos de sus divos preferidos, sin atender a la calidad de la esencia musical. El tema del divismo es recurrente en el crítico, y contra él lanzará encendidos alegatos. Paralelamente, aboga por la renovación del repertorio, incluyendo obras de autores modernos, ya sean extranjeros o españoles.

A propósito de estos últimos, y también con relación a la ópera, sabemos que en los primeros años de su labor periodística todavía se mantiene vivo el anhelo de muchos de nuestros compositores por conseguir la creación de una ópera nacional. Mantecón adopta una posición en ciertos aspectos ambigua, porque cuando se producen los estrenos, pocos y generalmente en condiciones precarias, suele acoger los intentos con amabilidad, pero en modo algu-

no con entusiasmo. De hecho, su criterio al respecto es que los músicos españoles, para lograr una presencia de empaque y personalidad en la escena mundial, deberían olvidarse de imitar las creaciones de otros países, y concentrarse en buscar en las raíces de su tradición lírica, es decir, de la zarzuela, para sacar lo mejor de sí mismos a través de ella, mediante una fórmula que así, sobre el papel, es sencillísima: buenos libretos más buena música, igual a buen teatro lírico nacional. Mantecón alaba numerosas creaciones de los maestros zarzueleros, y parece querer alejarse de una postura excesivamente intelectualista que, al respecto de este género, mantuvieron otros estetas contemporáneos. Al menos así se desprende de sus primeros escritos pero, cuando empieza a hacerse cargo de las críticas de zarzuela, en 1926, asistimos a un giro progresivo en sus opiniones, que se van impregnando de un patente desencanto a medida que el género va quemando etapas a un nivel cada vez más bajo. Bien es verdad que en las informaciones se mezclan, como en una coctelera, zarzuela grande, género chico y revista, y ello es quizás la causa de que tales opiniones se vean también afectadas por esa mezcolanza. Mantecón se acerca a los escasos intentos de zarzuela grande con una predisposición de ánimo más esperanzada, más atenta, más analítica, en definitiva. Sin embargo, ante la proliferación de títulos pertenecientes al género chico, tiende a buscar, a pretender de ellos, una altura de miras a menudo no conseguida. Ni que decir tiene, que la decepción llega a su punto culminante cuando llega a la revista, que en los años treinta alcanza un estatus más cercano al fenómeno social que a la manifestación cultural. De ahí que el crítico se mantenga como un espectador que oscila entre el abierto desdén, la franca indiferencia, la mordaz ironía o el ataque despiadado, según sean las obras inconsistentes, formulistas, chabacanas o sencillamente estúpidas.

Por lo que respecta al género sinfónico, un primer rasgo, ya apuntado, en las críticas manteconianas, es su decidido antirromanticismo, entendido éste en su concepción global, aunque aún más radicales son sus enfrentamientos con los postrománticos, que pone en práctica con una constancia casi digna de admiración. No tienen desperdicio las crónicas dedicadas a figuras como Brahms, Mahler o Strauss, cuya música ataca a veces sin piedad. Particularmente llamativo es el caso straussiano. No hay estilo, forma, técnica o intención que se salve de la quema. Le molesta sobremanera el programatismo que motiva sus partituras, la orquestación densa, el abuso de los metales... en fin, todo. Por debajo subyace, asimismo, otra de las corrientes en discusión

en su tiempo: música germana frente a música francesa, con un clarísimo e inequívoco decantamiento hacia la segunda. Pese a que las tendencias germánicas más vanguardistas pasaron un tanto desapercibidas en nuestro país -hubo pocos estrenos de sus autores más significados-, ello no impidió que la balanza cayera del lado de los franceses, con Debussy y Ravel a la cabeza. La música como pura manifestación de los sentimientos, las armonías subyugantes y evocadoras, son cualidades que hacen de estos compositores adalides de una modernidad que se presenta bajo un envoltorio de máxima exquisitez. Varias de las crónicas dedicadas a Strauss, por ejemplo, no son sino análisis comparativos, con los que Mantecón persigue demostrar cómo el músico alemán no puede ni siquiera aproximarse a los maestros franceses.

Mantecón se perfila, desde sus inicios, como un ferviente defensor de lo nuevo, de lo moderno. Utiliza sus columnas para llamar la atención sobre la necesidad de que el público madrileño conozca las novedades que se producen en el mundo occidental, aplaudiendo sin reparos cualquier iniciativa en este sentido, independientemente de que sean o no de su agrado.

Probablemente de entre todos los movimientos en cuyas filas militó, fue en el de la música española en el que concentró todos sus esfuerzos, todo su empeño, persuadido de que nuestros compositores necesitaban un apoyo incondicional y activo para contender en el panorama internacional. No se equivocaba. Porque, si bien en los años en que empieza Mantecón sus escritos, para muchos era fácil alabar las cualidades de figuras ya consagradas, como Albéniz, Granados y sobre todo, Falla, e incluso las de Turina, del Campo, Esplá o Gómez, no lo era tanto respecto de buena parte de los autores pertenecientes a la *Generación del 27*, que en esos años se estructuran en torno a dos bloques principales: uno, madrileño, llamado “Grupo de los ocho” o “Grupo de Madrid”, constituido por los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Rosa García Ascot y Juan José Mantecón; otro, catalán, integrado por Robert Gerhard, Agustín Grau, Juan Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper, Ricardo Lamote de Gruñón y Federico Mompou⁸

En cuanto a los primeros, su presentación como tal grupo no tiene lugar hasta 1930, y está comunmente aceptado que ésta se produce oficialmente durante un concierto que se celebra en diciembre en la Residencia de Estudiantes, precedido de una conferencia pronunciada por Gustavo Pittaluga cuya primera parte, dedicada a exponer sus plante-

amientos estéticos, se publica en la revista *Gaceta Literaria* el día 15 de ese mismo mes, mientras que la segunda, dedicada a la presentación de los miembros del grupo, se publica en el número 28 de *Ritmo*, el 15 de enero de 1931⁹. El texto de esta conferencia está considerado como el manifiesto del grupo.

No obstante, la realidad es que hubo antes otra iniciativa de las mismas características, y ésta la lleva a cabo Juan José Mantecón en una doble vertiente: en la revista *Ondas*, del 21 de junio de 1930, y bajo el título “Un aspecto de la música española contemporánea”, Mantecón avanza la presentación del grupo en un concierto en el que se interpretan obras de seis de los ocho autores¹⁰, a falta de Rosa García Ascot y Ernesto Halffter, los miembros más jóvenes. Este concierto, que se celebra en el Lyceum Club el 26 de junio de 1930, y que se emite por Unión Radio el 27, está precedido de una conferencia en la que ya Mantecón expone ampliamente el perfil del grupo y su estética, que define como poliédrica pero con una orientación común avanzada. De la comparación de ambos textos con el de Pittaluga, se infiere que el primer planteamiento o el primer impulso de estos compositores para acercarse al público como tal agrupación, nace de Mantecón, independientemente de que después Pittaluga lo recogiera y ampliara. Por otra parte, el hecho de que la conferencia de Pittaluga fuera publicada, mientras que de Mantecón sólo se publica el artículo de *Ondas*, y de que en el concierto de la Residencia apareciera ya el grupo completo, han sido factores determinantes para que Pittaluga, y no Mantecón, pasara a la historia como su ideólogo.

Sea como fuere, Mantecón apoyó firmemente a sus contemporáneos, pero no porque le movieran a ello intereses particulares, sino porque pensaba que ése y no otro, era el camino a seguir. Por eso defendía a quienes actuaban impulsados por idénticas ilusiones. Tomó partido por ellos con la misma vehemencia con la que asumió otras causas, mas su impagable labor no consiguió trascender el momento concreto en que se produce. ¿Por qué?

Se suele considerar que la gran personalidad en la crítica de estos años era la de Adolfo Salazar. Su nombre, unido a una gran inteligencia, a una magnífica pluma y a una labor incansable en pro de la modernización y europeización de nuestra música a través de críticas, ensayos y monografías, es sin duda merecedor de tal título. Pero no es menos cierto que el brillo que se ha dado a su estrella ha hecho palidecer el de otras tan interesantes a priori como la suya, al margen de los credos que postularan. Ello unido a que las investigaciones sobre la crítica de

esta época se vienen realizando tan sólo desde unos años atrás, explica el que figuras como la de Mantecón hayan permanecido prácticamente inéditas hasta hoy

Por otra parte, se ha dicho que el gran mentor en la crítica de la Generación del 27 fue también Salazar, pero no todos están de acuerdo en adjudicarle ese papel. Rodolfo Halffter, por ejemplo, nos dice a este respecto:

En Madrid, faltó la figura que -como Erik Satie, en París- fortaleciera los vínculos que nos ligaban. Adolfo Salazar, el ladino y astuto crítico musical, pudo ser, en determinado momento, el punto de convergencia de nuestros anhelos, la masilla aglutinante; pero sus vaivenes en el terreno de la estética, sus campañas periodísticas tendenciosas y su exclusivismo frenético nos apartaron pronto de él¹¹.

Desde luego Salazar, de reconocido prestigio fuera y dentro de España, era un entusiasta de la nueva música o, al menos, de algunos “nuevos músicos”, que en nuestro país se concretaban en los nombres de Falla y Ernesto Halffter¹², a los que trataba con fervor. Mantecón, que en ciertos aspectos mantuvo una línea parecida en lo referente a la música extranjera, entendió que la española necesitaba del aplauso y el aliento de todos para mantener su sitio en el marco occidental.

Durante estos años, junto con su esposa, Carmen Marín Ocón¹³, con la que contrae matrimonio el 31 de julio de 1926, despliega una amplia actividad social, cultivando la amistad de músicos e intelectuales de su tiempo, como Manuel de Falla, Rafael Alberti, Adolfo Salazar, Julio Gómez, Víctor Espinós, Miguel Fleta, Wanda Landowska, Conchita Supervía, y un larguísimo etcétera en el que se incluyen otros compositores extranjeros, como Ravel, a quien profesaba gran admiración. De su correspondencia se desprende el prestigio e influencia de que gozaba. En muchas cartas remitidas por nombres ilustres, se le piden recomendaciones para alumnos que empiezan, o su intervención en temas concretos.

Son incontables también los testimonios que nos corroboran el interés y aprecio que despiertan sus artículos, aun viniendo de personas que no siempre se habían visto favorecidas por su pluma.

Esta situación cambia radicalmente tras la Guerra Civil. Muchos de sus amigos y compañeros de profesión toman camino del exilio, perdiendo totalmente el contacto. La música española, que había alcanzado importantes logros en las décadas anteriores, sufre de nuevo un

parón, afectada por la huída de sus valores más significados y por la dispersión de los que permanecen aquí. Naturalmente que se siguen produciendo estrenos y que hay compositores que desarrollan su trabajo con bastante normalidad, pero se hace en un ámbito cerrado y aislado del exterior, dando como consecuencia un estancamiento que no se superaría hasta la llegada de la *Generación del 51*. Los autores de la *Generación del 27* que siguen en España padecen en mayor o menor medida ese anquilosamiento, que en algunos casos llega al silencio total.

En este contexto, retoma Mantecón en los años cuarenta su trabajo radiofónico a través de los micrófonos de *Radio Madrid* y más tarde de *Radio Nacional de España*, mientras continúa pronunciando conferencias en distintos centros culturales y publicando artículos. Desde su posición de esteta, nos deja numerosos ensayos, como “La lira y los límites de la música. Posiciones previas”¹⁴, “Sugestiones para la caracterización de lo estético musical en Cervantes”¹⁵ o “Para la teoría del ritmo en la música”¹⁶, así como algunos libros, el más importante su conocida *Introducción al estudio de la música*¹⁷.



Fig. 3.- Juan José Mantecón y Carmen Ocón, s.a.. Archivo Mantecón. Inédita.

Durante los años 1953 y 1954 vuelve a la crítica musical en el periódico *El Alcázar* y en 1960 es nombrado director de estudios vocales del Teatro de la Zarzuela. Culmina así una arraigada vocación pedagógica que había desarrollado en toda su amplitud impartiendo clases particulares de canto, ocupación que mantiene hasta su fallecimiento, el 24 de marzo de 1964.

Juan José Mantecón fue un hombre muy culto y de una gran curiosidad intelectual, al que le preocupaban todas las disciplinas artísticas, y no sólo la música. Su biblioteca albergaba colecciones de arquitectura, escultura, pintura, música, filosofía y estética, y contenía las últimas novedades publicadas en España y en el extranjero, muchas de ellas dedicadas. Con todo, su nombre figura como usuario de la Biblioteca Municipal de Música de Madrid, fundada por Víctor Espinós, a la que probablemente acudiría para estudiar las partituras que después habría de comentar. Porque Mantecón tenía como norma emitir sus juicios tras el análisis de la música, no conformándose con la simple audición. Cuando ello no era posible, suele hacer notar al lector esta carencia.

Por lo que respecta a su estilo literario, podemos apreciar en Mantecón dos tendencias esenciales que, por lo general, se corresponden con la naturaleza de las obras que trata: una primera, de lenguaje cuidado, rico, por momentos afectado de un cierto barroquismo, pero sin perder por ello su agilidad periodística, la encontramos en aquellas piezas que, por utilizar palabras de su propio cuño, demuestran “enjundia lírica” o, cuando menos, “honestas intenciones”. La segunda, de lenguaje llano, abierto, cargado de expresiones populares, nos descubre a un hombre muy irónico y, a menudo, francamente divertido, que recurre al sentido del humor cuando se enfrenta a títulos que miran con demasiado descaro “al patio de butacas”. Con todo, Mantecón domina perfectamente los secretos de la escritura y la lógica del discurso literario, que elabora con un sello muy personal.

Mantecón, compositor

El trabajo desplegado en las numerosas facetas que aborda a lo largo de su vida, no tiene paralelismo, sin embargo, en su quehacer compositivo. Aunque falta por elaborar una relación definitiva de sus obras, que incluya fechas de composición y estreno, intérpretes, etc., el conocimiento

que de ellas tenemos -incompleto, por otra parte, puesto que de algunas obras no hay, hasta el momento, más que la constancia de que se estrenaron-, permite concluir que su catálogo es bastante exiguo, incluso teniendo en cuenta que Mantecón apenas compuso tras la Guerra, profundamente afectado por el giro que toma entonces la cultura española.

Su producción orquestal incluye títulos como “Un cuento junto al llar conseja sinfónica-”, “Coronación”¹⁸, “Alborada”, “La recañí (pasa-calle)”¹⁹, “Danza de atardecer”²⁰, “Tres nocturnos para pequeña orquesta”²¹, “Sonatina para orquesta de cámara”²², “Copla de Mingo Revulgo” y “Minueto”²³. Más abundante es la dedicada a la música de cámara, que inicia con el “Soliloquio”²⁴, para violín y piano; “Quinteto” con piano (1923); “Madrigal”, para instrumentos de púa; “Marcha soldadesca”, para percusión y viento; “Trío para flauta, clarinete y piano”; “Habanera”, para violonchelo y piano; “Romanza”, para violín, “Parada”²⁵, para percusión, trompeta y contrabajo; “Trío para arpa, flauta y violoncello” (1930) y “Cuarteto”²⁶. Su literatura para piano comprende “Circo” (1923), “Españolada”, “Caja de pasos” y dos “Sonatinas”. Realizó, asimismo, las ilustraciones musicales para “El entremés de la rabia”, de Calderón de la Barca, estrenada en el Teatro María Guerrero en abril de 1940.

Como autor, Mantecón somete también sus creaciones a la opinión pública, pero sin dedicarse a la autocrítica, que suele evitar manifestando tan sólo su agradecimiento a los intérpretes. Ni siquiera se detiene a transmitirnos las motivaciones u objetivos que animan sus obras, con la única excepción que afecta a “Parada”, de la que ofrece este curioso comentario:

El parentesco que me une con Juan José Mantecón me impide meterme con la obra, acaso como fuera justo, no quiero reñir con los parientes, y también alabaría en las porciones que pueda tener alababas, por no parecer interesado en glorificar a la familia.

Sólo quiero decir, que en la obra, de reducidas dimensiones, se persigue con gesto humorístico, ironizado, quizá mejor el escorzo de una marcha de soldados, cuyo nombre “Parada” mantiene ya viva la paradoja. Marcha parada. Se prescindió deliberadamente de los instrumentos más expresivos de la orquesta, violines, para refugiarse en los tonos fríos y desapasionados de la percusión y los instrumentos de viento, todos ellos usados en parvas proporciones, sólo dos tiempos, dos fagots, clarinetes, flautas, en igual proporción, solo. Sé que al autor le pareció excelente la

versión de la Orquesta Filarmónica, y que “Parada” integrará una obra de mayores proporciones, que algún día, ¡si Dios no lo remedia! habrá de oirse. El público se mostró todo lo cordial que puede mostrarse ante cosas que ocultan la ponzoña del humorismo y el atrevimiento. Mi pariente me encarga que se lo agradezca a todos²⁷.

“Parada”, junto con “Circo” son dos intentos que Mantecón realiza de aproximarse al tono humorístico que caracterizó al *Grupo de los Seis*²⁸, pero su producción general denota el deseo de asumir las diferentes corrientes estilísticas que se dan en su tiempo, ya sea el impresionismo, el neoclasicismo o el nacionalismo, exactamente las mismas por las que aboga con tanto ahínco en sus escritos. Lamentablemente, el hecho de que muchas de las partituras estén perdidas, o de que apenas se conserven fragmentos de otras, impide que podamos abordar un estudio global de su obra, lo que, por otra parte, y hay que insistir en ello, es el caballo de batalla de otros miembros de su generación.

Teatro de la Comedia
MADRID

Martes 28 de Enero de 1938, A las 9 de la tarde


ORQUESTA CLÁSICA DE MADRID
(22 Profesores)

Director: Arturo Saco del Valle

TERCERO Y ÚLTIMO CONCIERTO DE ABONO

CON EL CONCURSO DE LA EMINENTE SOPRANO

SRA. CRISO GALATTI

AÑO I  Concierto XIX

Sociedad Musical Español
Los Madroños, 14, Madrid.

PROGRAMA

I

La Grita de Fingal, Obertura Mendelssohn
Sola, Fosses Irmens (primera vez) Ft. Schmitt
I. Sa. Strav. II. Spem. III. Serya. IV. April. Hst.
V. San. Poch.

Concierto en la memoria para instrumentos de arco Vivódi
I. Albiga. segundo. II. Albiga. III. Albiga.

II

Primera Sinfonía en do Beethoven
Albiga. solo. Albiga. con coro.
Acorcheo con solo.
Bisonte. Albiga. solo a ritmo.
Albiga. Albiga. solo a ritmo.

III

Dos nocturnos, (primera vez) Mendelssohn
I. Nocturno. II. Nocturno.

A. Illegia. en Teoría, Recitado y Aria Glink
B. Anuncio musical, Fosses para teatro y pequeña Orquesta, Fosses de Guillaume Appollinaire Kallier
Supremo: Sra. Criso Galatti

Sinfonía y Rigolón Frazeron-Kretzler
Preciosa, Obertura Weber

Fig. 4.- Programa de mano del estreno de “Dos Nocturnos”, en el Teatro de la Comedia. Archivo Mantecón.



Fig. 5.- Programa de mano del estreno de “El entremés de al rabia”, en el Teatro María Guerrero. Archivo Mantecón.

Capítulo aparte merecen sus canciones, que son lo más destacado de su catálogo en los años de postguerra, y que obviamente tiene mucho que ver con su actividad como profesor de canto. En ellas recurre a textos de variada procedencia, tanto de poetas medievales como modernos. La relación exhaustiva de las mismas está publicada por Fernández Cid²⁹ a partir de la información suministrada por el propio músico, e incluye los siguientes títulos:

- Todo pasa y todo queda... Texto de A. Machado (1930)
- Dos Canciones, de las “Canciones y decires del Marqués de Santillana” (1930)
- La tarde está muriendo... Texto de A. Machado (1930)
- Dos coplas de Mingo Revulgo. Anónimo del siglo XV (1931)
- Dos Canciones con texto popular (1931)
- Anoche cuando dormía... Texto de A. Machado (1940)
- Romance. Texto de Góngora (1942)
- Madrigal. Texto de Gutierre de Cetina (1942)

- Villancicos a dos y tres voces. Textos de Juan José Mantecón (1943)
Festival. Texto de Rafael Rodríguez Delgado (1944)
Homenaje a Cuba (Habanera). Texto de Rafael Rodríguez Delgado (1944)
Quise dormir un día... Texto de Ángeles Fernández (1945)
Avelaneiras floridas. Texto de Juan Zorro, juglar gallego de siglo XIII (1946)
Canción de cuna. Texto popular (1946)
¡Oh dulces prendas... ! Texto de Garcilaso (1947)

N O T A S

1. Bajo este título se agrupan los nombres de Joaquín Turina, Oscar Esplá, Jesús Guri-di, Julio Gómez y Conrado del Campo.
2. PRIETO, Laura : *Obra Crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo)*.- "La Voz", 1920-1934. Trabajo de investigación. Inédito.
3. Este archivo se había dado por perdido. Sin embargo, se conserva prácticamente intacto y se compone de artículos periodísticos, escritos y ensayos sobre diversas materias, correspondencia, fotografías y papeles personales. Por lo que respecta a la música, han aparecido completos unos cuantos títulos, mientras de algunos se conservan fragmentos y de otros tan sólo se tiene constancia de su estreno.
4. El primer curso de bachillerato lo llevó a cabo en Oviedo, ciudad a la que su padre, Marcos Mantecón, funcionario de Hacienda, había sido trasladado en 1905.
5. MANTECÓN, Juan José: *El Diario de mi vida, 1911-1918*. Inédito.
6. Un número importantísimo de intelectuales y artistas de la *Generación del 27* apoyaron el advenimiento de la República, aunque algunos, entre ellos Juan José Mantecón, según las declaraciones de sus familiares, no tanto desde la defensa de una concepción republicana como tal ideal político, sino más bien desde el liberalismo como base para alcanzar una sociedad más moderna, más avanzada, en particular en lo referente a la cultura.
7. Juan del Brezo: *La Voz*, 5-7-1920.
8. Tomás Marco, en su *Historia de la Música Española. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 128, habla del Grupo de los ocho, pero sólo menciona a los siete primeros. En los mismos términos lo determina Enrique Franco en su "Generaciones musicales españolas", en *La Música en la Generación del 27 Homenaje a Lorca. 1915/1939*. Madrid, INAEM, 1986, p. 35. Por su parte, Emilio Casares, ibídem, p. 21, se refiere a ellos como Grupo catalán o de los cinco, incluyendo a Gerhard, Samper, Blancafort, Lamote de Griñón, Toldrá y Mompou.
9. Incomprensiblemente, el número de esta revista sale a la luz con fecha en portada del 15 de marzo de 1930. Sin embargo, es evidente que se trata de un error tipográfico, puesto que los números anteriores están correctamente fechados. Por ejemplo, los números 26 y 27 corresponden al mes de diciembre de 1930.
10. Las obras fueron *Tocatta* del "Concertino" y *Elegía sin palabras*, de Bacarisse" *Violeta* de la "Suite Colores" y *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, de Bautista-, *Dos sonatas del Escorial*, de R. Halffter; *Giga pastoral* de la "Sonatina pastoral" y *Una copla de "Mingo Revulgo"* de Mantecón; *Danza de Chivato* de "La romería de los cornudos" y *El pregón del vendedor de loros*, de Pittaluga y *Danza de "La maja vestida"* y *Aria*, de Remacha, interpretadas por Micaela Alonso -soprano- y Enrique Aroca -piano-.
11. HALFFTER, Rodolfo : "Julián Bautista", en *La Música en la Generación del 27...* p. 89.
12. Salazar llega a decir de Halffter que "no existe hoy en Europa un compositor de la generación de Ernesto capaz de llegarle a la suela del zapato". (Carta de Adolfo Salazar a Juan José Mantecón, sin fechar. Inédita).
13. Nacida el 5 de julio de 1900, era sobrina del músico Eduardo Ocón, fundador en 1870 de la Sociedad Filarmónica Malagueña, embrión del futuro conservatorio.
14. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 1, Madrid, Enero-Marzo 1943.
15. *Revista de Ideas Estéticas*, nºs 22-23, Madrid, Abril-Septiembre 1948.
16. *Revista de Ideas Estéticas*, nº 26, Madrid, Abril-Mayo-Junio, 1949.
17. Barcelona, Editorial Labor, 1942.
18. Originalmente un ballet, aunque sólo se estrenaron fragmentos sinfónicos a cargo de la Orquesta Filarmónica.

- ¹⁹. Estrenada el 30 de marzo de 1930 por la Orquesta del Palacio de la Música.
- ²⁰. Escrita en 1930 y estrenada el 11 de febrero de 1931 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona, por la Orquesta Clásica de Madrid. Hay un "Atardecer y Danza" que estrena el pianista Fernando Ember en el teatro de la Comedia el 21 de octubre de 1930. Ignoro si la primera es una versión de ésta.
- ²¹. Dos de estos tres nocturnos - *Madrigal y XVIII* - los estrenó la Orquesta Clásica de Madrid en el teatro de la Comedia, el 28 de enero de 1930.
- ²². Escrita en 1932 y estrenada ese año, el 28 de noviembre, en el concierto de presentación de la Orquesta de Cámara de Madrid, fundada por Angel Grande.
- ²³. Ambas estrenadas el 3 de mayo de 1932 por la Orquesta Ibérica de Pulso y Púa de Germán Lago.
- ²⁴. Estrenada el 27 de marzo de 1920 en el Ateneo de Madrid, por Marino Villalaín y Margarita Lefeves.
- ²⁵. Estrenada el 3 de abril de 1928 por la Orquesta Filarmónica.
- ²⁶. Tenemos constancia de dos ocasiones en que el Cuarteto Rafael interpreta un fragmento de este Cuarteto escrito en 1931: el 24 de diciembre de 1932 y el 6 de abril de 1933.
- ²⁷ Juan de] Brezo, "La Orquesta Filarmónica". *La Voz*, 4-4-1928.
- ²⁸. Mantecón escribiría varios alegatos en torno al humor en la música.
- ²⁹. FERNÁNDEZ CID, Antonio, *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*, Madrid, Editoria Nacional, 1963.

B I B L I O G R A F Í A

ABRAHAM, Gerald, *Cien años de música*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

ALBERT TORRELLAS, A. *Diccionario de la Música Ilustrado*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, ca. 1927/28.

ALONSO, Celsa, "La música española y el espíritu del 98", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 79-107.

AUSTIN, William W., *La música en el siglo XX*. Madrid, Taurus, 1985.

BERGADA ARMENGOL, Montserrat, "Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 5, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 109-127

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

CASARES, Emilio:

- *La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española*, Madrid, Fundación Juan March, 1983.

- *La Imagen de Nuestros Músicos. Del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid, Fundación Autor, 1997.

- "Adolfo Salazar y el grupo de la generación de la República", en *Cuadernos de Música*, año 1, nº 1. Madrid, 1983.

- "Música y Músicos en la Generación del 27", en *35 Festival de Granada*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza, 1986.

- "Música y músicos de la Generación del 27", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*. Madrid, INAEM 1986, pp. 20-34.

- "Correspondencia inédita de Adolfo Salazar y varios miembros de la Generación del 27", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*. Madrid, INAEM, 1986, pp. 152-199.

- "La música en los 20 y 30. Selección hemerográfica", en *La Música en la Generación del 27 Homenaje a Lorca 1915-1939*. Madrid, INAEM, 1986, pp. 204-250.

- "Música y política. Legislación musical de la República", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 256-264.

- "La música española hasta 1939, o la Restauración Musical", en *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de octubre al 5 de noviembre de 1985. Vol. 2. Madrid, INAEM, 1987, pp. 261-322.

CASARES, Emilio / ALONSO, Celsa, *La Música Española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

CHASE, Gilbert, *La música de España. De Alfonso X a Joaquín Rodrigo*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1982.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio

- *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional 1900-1963*, Madrid, Editora Nacional, 1963.

- *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, 1973.

- *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical, 1975.

FRANCO, Enrique, "Generaciones musicales españolas", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 35-37.

GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

HALFFTER, Rodolfo:

- "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", en *La Música en la Generación del 27 Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 38-46.

- "Julián Bautista", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 89-93.

MAINER, José Carlos, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1986.

MANTECÓN, Juan José, *Introducción al estudio de la música*, Barcelona, Editorial Labor, 1942.

MARCO, Tomás:

- *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- "La tendencia neoclasicista, en la música de esta etapa", en *Cuadernos de Música*, año 1, nº 1, Madrid, 1983, pp. 51-58.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", en *Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*. Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, 1992. *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 1. Madrid, Sociedad Internacional de Musicología, 1993, pp. 640-657.

MIRA BACHS, A. *Cien músicos célebres españoles*, Barcelona, Pentagrama, 1942.

MITJANA, Rafael

- *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical, 1993.

- *Historia de la Música en España*, Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical, 1993.

MORGAN, Robert P., *La Música del Siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

PAHISSA, Jaime, *Sendas y cumbres de la música española*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1955

PEDRELL, Felipe, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música*, Barcelona, V. Berdós, 1897.

PÉREZ, Mariano, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1985. Vol. II.

PERSIA, Jorge de, "La música en la Residencia de Estudiantes", en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 47-63.

PIÑERO GARCIA, Juan, *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*, Madrid, Editorial Tres, 1984.

PRIETO, Laura, *Obra crítica de Juan José Mantecón (Juan del Brezo): "La Voz"*, c^a-c^a. Trabajo de investigación. Inédito.

RICART MATAS, J., *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona, Editorial Iberia, 1956.

SALAZAR, Adolfo:

- *La música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.

- *La música de España. La música en la cultura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953.

- "Cafés con música", en *La Música en la Generación del 27 Homenaje a Lorca 1915-1939*. Madrid, INAEM, 1986, pp. 75-80.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Edición Facsímil de la preparada por Jacinto Torres. 4 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor- "Juan José Mantecón. Crítico y compositor de la Generación del 27", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, Madrid, Fundación Autor, 1997, pp. 49-65.

SOPEÑA, Federico:

- *La Música Europea Contemporánea. Panorama y Diccionario de Compositores*, Madrid, Unión Musical Española, 1953.

- *Historia de la música española contemporánea*, 2^a ed., Madrid, Ediciones Rialp, 1976.

- "Herencias y realidades. Vasos comunicantes entre París, Madrid y Barcelona", en *La Música en la Generación del 27 Homenaje a Lorca 1915-1939*, Madrid, INAEM, 1986, pp. 43-46.

SUBIRA PUIG, José:

- *La música. Sus evoluciones y estado actual*, Madrid, Páez, 1930.

- *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953.

N O R M A S D E P R E S E N T A C I Ó N D E O R I G I N A L E S

1. Los trabajos, que deberán ser inéditos, se enviarán a la Secretaría de *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*. Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Ciudad Universitaria. 28040 Madrid. Deberán ser acompañados con una nota en la que figure:
 - Nombre y apellidos del autor
 - Lugar de trabajo
 - Dirección
 - Teléfono`
2. Los trabajos tendrán una extensión máxima de 30 páginas (DIN A-4), escritas por una sola cara a espacio 1,5 y con márgenes superior, inferior, derecho e izquierdo de 2,54 centímetros.
3. Los trabajos deberán ser presentados con dos copias impresas en papel y un disquete de 3,5 pulgadas sistema PC compatible, en el que figure el nombre del autor, el título del trabajo y la versión en que está tratado el texto.
4. El original presentado en el disquete no tendrá numeración de páginas. Las copias impresas se presentarán con la numeración de las páginas realizada a mano.
5. El tipo de letra empleado será, preferiblemente, Times New Roman con un cuerpo 12 pt para títulos, texto, notas a fin de capítulo y citas sangradas.
6. Los títulos y subtítulos se resaltarán con letra negrita de cuerpo 12 pt.
7. Las notas se reflejarán en el texto siguiendo un orden correlativo. Su explicación se incluirá al final del trabajo con una letra de cuerpo 12 pt.
8. Las citas de texto que deban aparecer separadas del cuerpo estarán sangradas dos veces, con una separación de una línea en blanco por arriba y otra por abajo. Estarán mecanografiadas en letra recta de cuerpo 12 pt y sin comillas.
9. Las citas de texto que vayan incluidas en el cuerpo del trabajo aparecerán con letra de tipo recto entre comillas y con el mismo cuerpo que el resto del párrafo.
10. Los términos que deban ser resaltados en el texto se presentarán en letra cursiva sin comillas y con el mismo cuerpo que el resto del párrafo.
11. Cada trabajo puede llevar hasta un máximo de seis ilustraciones. El material gráfico se presentará numerado y con un breve pie explicativo. Si se trata de planos, deberán estar realizados sobre papel vegetal y si fueran fotografías, podrán ser copias en blanco/negro o en color, o bien diapositivas o transparencias.

12. Las citas bibliográficas deberán atenerse a las siguientes normas:
- Libros: autor (apellidos en mayúscula y nombre en minúsculas, salvo la inicial). Título (en cursiva) y lugar y año de edición. Ejemplo: QUATRE-FAGES, René, *Los Tercios*, Madrid, 1983.
 - Capítulo de libro: autor (como se indica en el apartado anterior), título del capítulo (entrecomillado), en (ficha del libro, en cursiva con lugar y año de edición, número de volumen si hay más de uno) y páginas del capítulo. Si el libro tiene un coordinador, citar su nombre de la forma ordinaria, seguido de (coord.). Si es un libro de varios autores, citar VV.AA. Ejemplo: TORRES SÁNCHEZ, R. “El hogar del burgués”, en L.M. ENCISO RECIO (coord.), *La burguesía española en la Edad Moderna*, Valladolid, 1996, vol. I, págs. 253-268.
 - Artículo de revista: autor (como se indicó al tratar de los libros), título del artículo (entrecomillado), en (título de la revista, en cursiva), año (entre paréntesis) y páginas del artículo. Ejemplo: ALONSO BAQUER, Miguel, “La batalla de Pavía”, en *Revista de Historia Militar*, nº 80, (1996), págs. 129-154.
13. Las citas documentales deberán aparecer con el siguiente orden: archivo, biblioteca o institución, sección o fondo y, por último, signatura completa.
14. La Secretaría de Redacción de la Revista acusará recibo de los originales y el Comité de Redacción resolverá a la vista de los informes del Consejo Asesor.
15. Los artículos enviados a la Revista no podrán haber sido previamente publicados o aceptados para su publicación en cualquier otro medio.

LOS CAMBIOS DE SIGLO EN MADRID. Artículos de: David García Hernán • Virginia Tovar Martín
• Ángel Balao González • Carmen Rallo Gruss • y Antonio Sánchez-Barriga Fernández • Jesús
Cantera Montenegro • José María Sanz García • Rosario Ros Larena • Mónica Riaza de los Mozos
• Juan Carlos Lavandeira Hermoso • Antonio Manuel Moral Roncal • Julia López Campuzano •
Silvia Sugranyes Foletti • Joaquín Manuel Álvarez Cruz • Fernando García Rodríguez • María
Victoria Gómez Alfeo • Laura Arias Serrano • María Flórez Asensio • Laura Prieto Guijarro

ISSN 977-1139-5362



9 771139 536203

