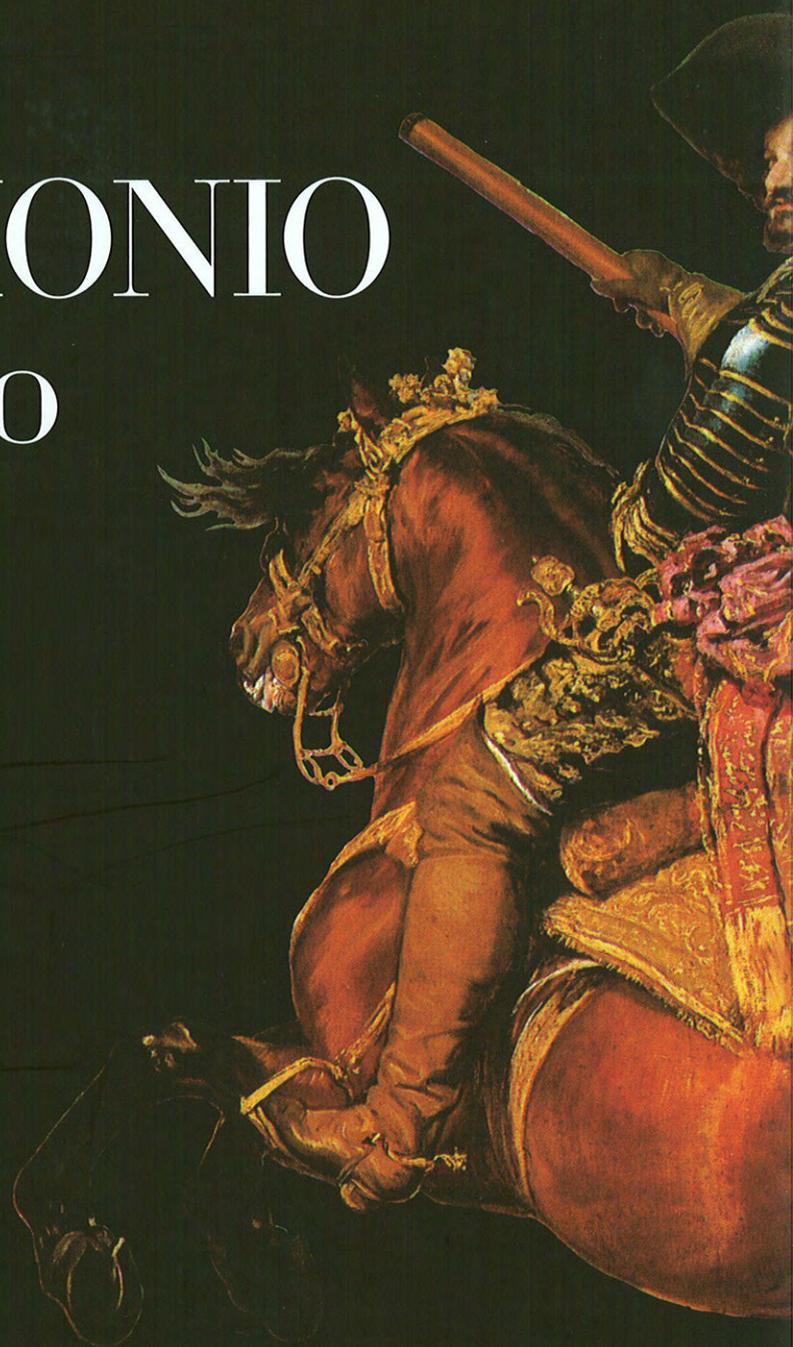


PATRIMONIO Histórico

DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID

VOLUMEN II

DEL BARROCO
AL SIGLO XX



PATRIMONIO HISTÓRICO

DE LA
COMUNIDAD
DE MADRID

Isabel Ordieres Díez

VOLUMEN II
DEL BARROCO
AL SIGLO XX



Fundación Caja Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES

Dirección General de Patrimonio Histórico



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



Comunidad de Madrid

Presidenta

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Consejero de Cultura y Deportes

Santiago Fisas Aixelà

Viceconsejera de Cultura y Deportes

Isabel Martínez-Cubells Yraola

Director General de Patrimonio Histórico

Francisco Javier Hernández Martínez

Subdirectora General de Difusión y Gestión

M^a Ángeles Montull Cremades

Fundación Caja Madrid

Patronato de la Fundación Caja Madrid

Presidente

Miguel Blesa de la Parra

Patronos

D. José María Arteta Vico

D. Juan José Azcona Olóndriz

D. Francisco Baquero Noriega

D. Pedro Bedia Pérez

D. Rodolfo Benito Valenciano

D. Gerardo Díaz Ferrán

D. Ramón Espinar Gallego

D. José Manuel Fernández Norniella

D. Darío Fernández-Yruegas Moro

D. Guillermo R. Marcos Guerrero

D. Gonzalo Martín Pascual

Dña. Mercedes de la Merced Monge

D. José Antonio Moral Santín

D. Ignacio de Navasqués Cobián

D. Jesús Pedroche Nieto

D. Alberto Recarte García-Andrade

D. José María de la Riva Ámez

D. Estanislao Rodríguez-Ponga y Salamanca

Dña. Mercedes Rojo Izquierdo

D. Antonio Romero Lázaro

D. Ricardo Romero de Tejada y Picatoste

Secretario

D. Enrique de la Torre Martínez

Director

D. Rafael Spottorno Díaz-Caro

Textos, selección de imágenes y bibliografía

Isabel Ordieres Díaz

Coordinación editorial

ÁREA DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

Javier Aguilera Rojas, *Jefe del Área*

Javier Pastor Muñoz, *Seguimiento y control editorial*

Doroteo Céspedes Urbano y Alberto López Daza, *Dibujo de planos*

Bárbara Costales Ortiz, Carmen García Fresneda,
Natalia del Río López, M^a Ángeles Martín Alia y
Olivia Fernández Daizán

Documentación gráfica

Isabel Ordieres Díaz

Lourdes González

Área de Inventarios y Documentación
del Patrimonio Histórico

Diseño y maquetación

Estudio Manuel Estrada

Dibujo de mapas

Jorge Redondo García

Corrección de textos

César Álvarez Sánchez

Elaboración de índices

Carolina Porpeta

Impresión

Gráficas Palermo

© de los textos: la autora

© de la edición: Dirección General de Patrimonio Histórico.

Consejería de Cultura y Deportes. Comunidad de Madrid

Depósito legal: **M-14.535-2007**

ISBN de la obra completa: 84-451-2731-4

ISBN Volumen II: 978-84-451-2958-6

Sumario general de la obra

Volumen I



La Prehistoria

Los restos paleontológicos y prehistóricos.

El surgimiento del hombre y los primeros útiles: el Paleolítico.

Sociedades tribales. Los primeros agricultores y ganaderos.

El conocimiento de nuestro pasado, un capítulo permanentemente abierto al futuro.



La romanización

Estructuración del territorio con la romanización.

Las *villae* romanas en la región madrileña.

El mundo tardorromano. Los visigodos



El período musulmán

La idea de frontera entre dos culturas y religiones. La Marca Media.

Las murallas árabes.

La diversidad de los alfares árabes.



Los cristianos en la Edad Media

La repoblación cristiana: monasterios e iglesias, murallas y castillos.

La fusión de la arquitectura mudéjar con el gótico.



El siglo XVI y la eclosión del Renacimiento

Alcalá centro cultural y artístico

El tránsito del Gótico al Clasicismo

El estilo Plateresco

Renacimiento y Contrarreforma

Sumario general de la obra

Volumen II



El tránsito al barroco. El siglo XVII

La arquitectura conventual en el Madrid convertido en Corte.

Imaginería, retablos y pintura madrileña de la Contrarreforma.

La arquitectura de los Austrias.



La culminación del barroco y la reacción neoclásica. El siglo XVIII

Barroco castizo y barroco cortesano.

Del neoclasicismo dieciochesco al clasicismo romántico.



El historicismo romántico como nuevo ideario de la burguesía decimonónica

Liberalismo y disolución de los símbolos del Antiguo Régimen.

La aceleración de los cambios: los inicios de la industrialización madrileña.



Modernidad y vanguardia. Al encuentro del futuro

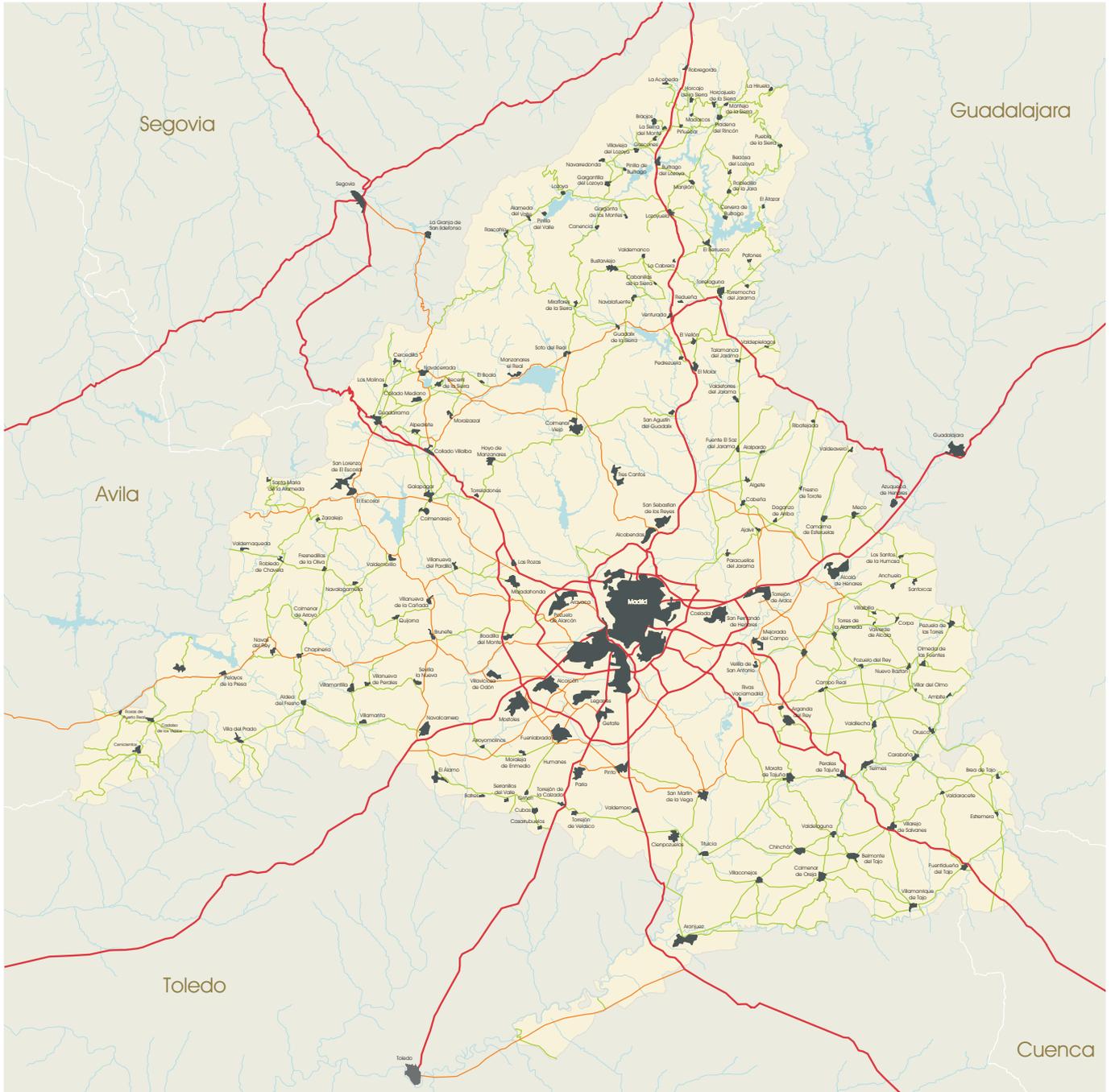
De la generación del 98 a la del 27. Regeneracionismo y búsqueda de identidad nacional.

La irrupción de las vanguardias en la capital.



El legado presente: de la ruptura bélica al fin de la dictadura

Aislacionismo y apertura cultural.



Sumario

Volúmen II

El tránsito al barroco. El siglo XVII

La arquitectura conventual en el Madrid convertido en Corte

La transformación de Madrid como Corte	20
El Madrid conventual	30
Las tipologías de los conventos madrileños	38
La arquitectura religiosa de la Comunidad de Madrid.....	46

Imaginería, retablos y pintura madrileña de la Contrarreforma

La imaginería religiosa y la evolución escenográfica del retablo barroco.....	60
La creación de la escuela de pintura madrileña en torno a la Corte	76
Velázquez: el artista cortesano.....	84
La pintura madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII	92

La arquitectura de los Austrias

La construcción del Palacio del Buen Retiro y otros edificios en los Reales Sitios	96
La arquitectura civil madrileña	102
La Plaza Mayor de Madrid y las plazas porticadas de la Comunidad.....	106
La arquitectura popular madrileña.....	112

La culminación del barroco y la reacción neoclásica. El siglo XVIII

Barroco castizo y barroco cortesano

La reacción ante los Borbones	124
El barroco castizo de Pedro de Ribera	134
Churriguera y el estilo churrigueresco.....	142
La arquitectura barroca cortesana de los Borbones.....	150
La construcción del Palacio Real.....	156
La plasmación de la nueva idea de monarquía	168
El Real Sitio de Aranjuez y sus jardines	186
La huella de los arquitectos extranjeros en Madrid.....	198
La arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII: Ventura Rodríguez.....	202
El retablo y la escultura religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII	222
La influencia de la pintura cortesana en la escuela madrileña	238

Del neoclasicismo dieciochesco al clasicismo romántico

El desarrollo del neoclasicismo	250
Goya, de la esperanza ilustrada a la desolación prerromántica	252
Juan de Villanueva y su aportación a la arquitectura neoclásica	272
La pintura y escultura neoclásica	284

El historicismo romántico como nuevo ideario de la burguesía decimonónica

Liberalismo y disolución de los símbolos del Antiguo Régimen

La desamortización eclesiástica y sus consecuencias en el patrimonio madrileño: la reacción romántica	300
El nuevo Madrid isabelino	308
Los nuevos géneros pictóricos del romanticismo: la pintura costumbrista, el retrato burgués y pintura de Historia	322

La aceleración de los cambios: los inicios de la industrialización madrileña

Nuevos edificios para nuevas funciones: la arquitectura de los ingenieros	344
La transformación urbana de Madrid: los ensanches	352
La pintura realista: verismo y naturalismo. El paisaje: Aureliano de Beruete.....	362
La arquitectura triunfante de la Restauración alfonsina	370
La escultura y el auge del monumento público	384

Modernidad y vanguardia. Al encuentro del futuro

De la generación del 98 a la del 27. Regeneracionismo y búsqueda de identidad nacional

Arquitectura modernista de signo europeo y arquitectura nacionalista.....	396
La nueva visión de la realidad española en la pintura madrileña.....	416

La irrupción de las vanguardias en la capital

El racionalismo arquitectónico.....	424
Las plasmaciones pictóricas de las vanguardias.....	436

El legado presente: de la ruptura bélica al fin de la dictadura

Aislacionismo y apertura cultural

La estética franquista: monumentalismo y tradicionalismo.....	452
Apertura de la arquitectura a las nuevas corrientes internacionales en los años cincuenta.....	458
La recuperación de la vanguardia plástica: informalismo, arte crítico y nuevo realismo.....	468

Introducción

Con el segundo volumen de *Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, del Barroco al siglo XX*, se completa esta publicación dedicada a la evolución y la historia del patrimonio histórico de nuestra región, respondiendo con ello a la importante tarea de difundir que la legislación encomienda a los poderes públicos.

En este recorrido por la historia cultural de la Comunidad de Madrid y a través de las obras de arte que han dejado nuestros antepasados, es posible conocer, mediante un discurso continuado, una parte significativa de nuestro pasado y una herencia patrimonial de primerísimo orden y de gran interés, no solamente para los madrileños, sino para todos los que quieran acercarse a conocer mejor las huellas de identidad de nuestros antepasados.

En el libro que ahora se presenta se analiza e interpretan las etapas más señaladas de nuestra historia cultural comprendidas entre los siglos XVII y XX, como continuación del anterior volumen que abarca desde Prehistoria hasta el final del Renacimiento. De esta manera, a través de las páginas de este segundo volumen, se puede apreciar la importancia del barroco madrileño y su evolución neoclásica, entender mejor las claves de los movimientos culturales del siglo XIX en Madrid y su repercusión en el arte y seguir los pasos de la modernidad y la vanguardia en la sociedad madrileña, culminando con

las características del legado patrimonial antes de la llegada de la democracia.

Este análisis e interpretación de nuestro patrimonio histórico durante tres siglos hace mención no solamente a las grandes figuras universales que marcaron la cultura madrileña, como los pintores Velázquez y Goya, o el arquitecto Villanueva, sino también a otros autores y obras que, sin tener esta relevancia, contribuyeron a dar forma a nuestra historia.

Con todo ello la Comunidad de Madrid pretende responder a los principios de salvaguarda y conservación del patrimonio histórico madrileño mediante su difusión, como el mejor medio para su conocimiento y como forma de garantizar y asegurar el acceso a la cultura a los ciudadanos.



Imagen de María Magdalena, uno de los símbolos predilectos penitenciales de la iglesia contrarreformista. La santa llevaba entre las manos una cruz, hoy perdida.

EL TRÁNSITO AL
BARROCO **EL SIGLO XVII**



LA ARQUITECTURA CONVENTUAL EN EL MADRID CONVERTIDO EN CORTE

La transformación de Madrid como Corte • El Madrid conventual •
Las tipologías de los conventos madrileños • La arquitectura religiosa de
la Comunidad de Madrid

La transformación de Madrid como Corte

Abajo

Plano de Madrid de Marcelli de 1622.





Izquierda

Traza de cúpula llamada “encamonada”, ingeniosa invención de los arquitectos madrileños del siglo XVII para reducir los costes de construcción.

Cuando Felipe II elige Madrid como capital del Reino estaba adoptando una decisión de gran trascendencia porque la Corte se convertía por fin en permanente tras siglos de ser itinerante, obligada por el cada vez más complejo aparato administrativo del Estado. Ello tendrá consecuencias enormes para la Villa, todavía medieval, de Madrid, que se verá obligada a generar la infraestructura necesaria para acoger la burocracia generada por la Corte.

En 1500 Madrid tenía aproximadamente 3.000 habitantes, pero gracias a convertirse en la capital, para finales del siglo XVI, poco antes de la muerte de Felipe II, había doblado su extensión urbana y aumentado su población a unos 65.000 habitantes con gente procedente en su mayoría de Segovia y Toledo, dedicada a las manufacturas de todo tipo y al comercio para atender las nuevas demandas. Sin embargo, Madrid entró súbitamente en regresión cuando Felipe III cambió de

nuevo la capitalidad a Valladolid en 1601. Los representantes de la Villa reaccionaron desembolsando, incluso, grandes cantidades de dinero a favor de la Corona para conseguir que todo volviera a la situación anterior, lo que se logrará en 1606. Desde entonces el crecimiento fue ya imparable y a finales del siglo XVII se estima que la capital tenía alrededor de 100.000 habitantes.

Felipe II había construido la tercera cerca en 1566, absorbiendo los arrabales, que se



convertían así en nuevos barrios, como el de Lavapiés, poblado hasta entonces en su gran mayoría por judeoconversos y moriscos. Esta inclusión dentro de la cerca tenía inmediatas consecuencias fiscales, controlándose el paso de mercancías por sus puertas, lo que obligaba al pago de las sisas y alcabalas.

En este nuevo ambiente incluso la tipología de las casas del siglo XVII, estuvo condicionada por ciertas normativas reales que pretendían paliar la angustiosa necesidad de habitaciones. El decreto llamado de “Regalía de Aposento” obligó a arrendar los pisos superiores de las viviendas a los nuevos funcionarios y sus familias que la administración cortesana atrajo desde su inicio. La respuesta de los vecinos fue construir a partir de entonces unas casas que aparentaban una

sola planta en su fachada exterior pero de mayor volumen en su interior, a las que se llamó por su deseo de burlar la ley “casas a malicia”.

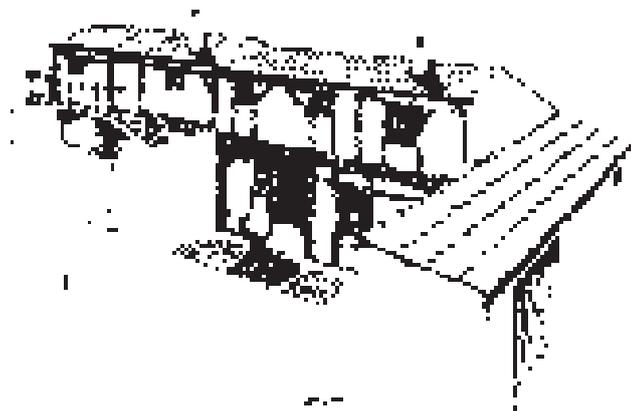
Además de éstas, había las llamadas “casas libres”, por estar exentas de la Regalía de Aposento, generalmente si eran sus propietarios pertenecientes a la nobleza, y “casas de aposento” propiamente dichas, obligadas a su cumplimiento. Dependiendo de ciertos factores, como la mayor o menor proximidad al Alcázar, epicentro de la vivienda de los

funcionarios y de la nobleza, hubo un porcentaje mayor o menor de cada tipo de estas casas.

El hecho es que, para 1620, más de dos terceras partes de las viviendas madrileñas eran “casas a malicia”. Por ello se substituyó esta obligación de alojamiento a cambio de un impuesto que redundó, a su vez, en que los alquileres subieran y el suelo fuera aún más caro, empujando a muchos de los que querían instalarse en Madrid a hacerlo fuera de la cerca, en donde antes proliferaban mesones y

Derecha

Dibujo de una “casa a malicia”, respuesta de los madrileños a los abusos de la llamada “Regalía de Aposento” decretada al instaurarse la Corte en Madrid (fuente: Dibujo reproducido en el libro de Aznar, F. *Madrid, una Historia en Comunidad*).

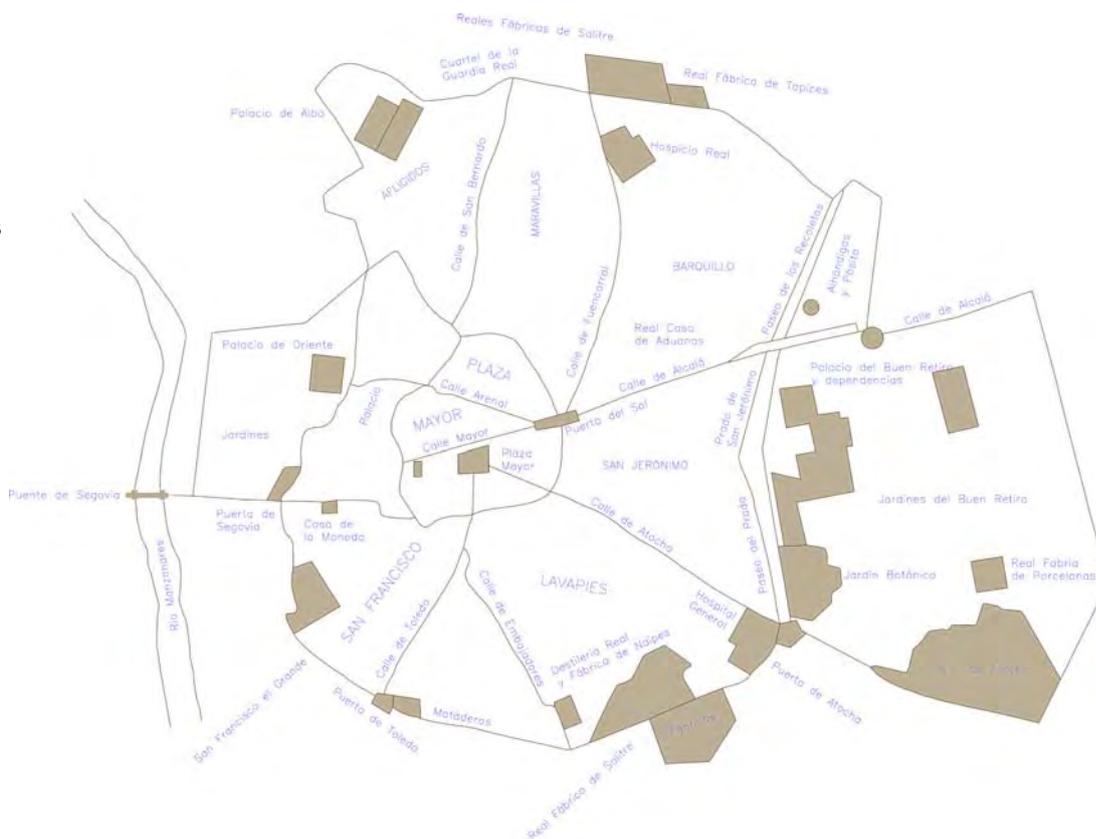


Detalle del grabado “a vista de pájaro” del artista francés Guesdon donde se aprecia la gran cantidad de cúpulas de los conventos madrileños antes de la desamortización.



Derecha

Esquema de los límites urbanos de la Corte madrileña y sus principales hitos y ejes viarios (fuente: Juliá, S., Ringrose, D, y Segura, C: *Madrid, historia de una capital*)



posadas, lo que obligaría a construir una nueva cerca en 1625 para controlar impositivamente este aumento de población.

La rápida expansión de Madrid desde el siglo XV se dirigió hacia el Este. La Puerta de Guadalajara (en la actual plaza de San Miguel) era el centro del que partían tres ejes fundamentales, la calle Mayor, la calle de Atocha y la calle Toledo. Pero en el siglo XVII el crecimiento se efectuó ya en todas direcciones, lo que obligó

a construir, como medida persuasiva de contención, esta cerca de 1625, con Felipe IV, que perduró hasta 1868, en que se derribó definitivamente, y que englobaba una superficie de 532 hectáreas. Esta superficie tuvo que absorber una población que, para mediados del siglo XIX, había pasado a ser de 280.000, con la agravante de que las fundaciones conventuales llegaron a poseer un tercio de suelo intramuros y la monarquía todavía mucho más, entre palacios y jardines reales.

La estructura urbana era confusa, a principios del siglo XVII, pese a los primeros intentos de generar ejes ordenadores de la trama, por haber ido creciendo en oleadas, como respuesta a las sucesivas ampliaciones de las cercas. Las puertas principales de la muralla eran las de Alcalá, Atocha, Toledo, Segovia y Bilbao, llamadas así por ser las salidas de la ciudad a los caminos que comunicaban con dichas ciudades o lugares, existiendo otros once portillos secundarios. Madrid estaba para







Página anterior

"Topographia de la villa descrita por don Pedro Texeira" de 1656. Su autor fue un cosmógrafo portugués residente en la corte y se realizó por encargo de Felipe IV. Asombró en su momento, y aún hoy, por su precisión en el detalle de los monumentos principales.

Izquierda y página siguiente

Detalles del Plano de Texeira donde se aprecia la integración de los conjuntos conventuales en la trama urbana de la época. Izquierda, las Descalzas Reales, derecha los Agustinos Recoletos.

entonces dividida en trece parroquias: Santa María, San Nicolás, San Salvador, Santiago, San Andrés, San Pedro, San Juan, San Justo, San Miguel de los Ochotes, San Ginés, Santa Cruz, San Martín y San Sebastián, estas tres últimas las más modernas.

Las únicas zonas libres terminaron siendo las huertas de los conventos. La institución eclesiástica llegó a tener 73 edificios situados en los lugares más privilegiados de la ciudad, irradiando desde el centro a las principales arterias que partían de la Puerta del Sol (puerta de la que sólo quedaba el nombre al derribarse ésta en

el siglo XVI, una vez que quedó inmersa en el tejido urbano), y se ramificaban en una red bastante estrecha y quebrada. La toponimia callejera, que aún perdura en el casco histórico madrileño, habla de la distribución artesanal y comercial por barrios: Curtidores, Cuchilleros, Bordadores, etc.

La plazas existentes hasta entonces se habían originado por su situación inicial extramuros, al lado de las puertas de las murallas, como la plaza de la Cebada, o aprovechando el ensanchamiento generado por el desdoblamiento de una calle

en dos ramales.

Las casas fueron creciendo en altura, llegando a tener hasta cinco plantas en algunos casos, y con una cada vez menor superficie de vivienda por familia, convirtiéndose la casa unifamiliar en un lujo sólo accesible para las clases más acomodadas.

El problema de la vivienda y la escasez del suelo llegó a ser muy grave, creando múltiples conflictos y generando una ciudad sucia, sin urbanizar, sin luz, sin alcantarillado, en la que se arrojaban las aguas sucias por las ventanas, es decir, un poco abandonada a su suerte



frente al esplendor puntual de algunos edificios nobiliarios o de la Corte. No existieron apenas calles con edificios verdaderamente monumentales en la época de los Austrias, las casas fueron de adobe y ladrillo, salvo algunos edificios con portadas de piedra de la nobleza. De todo ello se hicieron eco los viajeros extranjeros de la época.

El Madrid barroco es difícil imaginarlo porque, aunque queden ejemplos de la arquitectura de ese periodo, han desaparecido gran número de casas nobiliarias, edificios civiles, y, sobre todo conventos,

cuyas fachadas sirvieron de telón de fondo de muchas calles. Pero, sobre todo, porque se ha perdido el entorno originario de los monumentos que subsisten, ya fuesen plazuelas, jardines, huertas o claustros, entornos que potenciaban los efectos de monumentalidad y permitían contemplarlos con la escala y distancia para las que se pensaron en origen.

Madrid llegó a ser, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, una ciudad no sólo donde residía el poder, sino el escenario artificial donde éste se representaba simbólicamente

a sí mismo ante los ojos del pueblo por medio de ceremonias, como entradas rituales de los nuevos monarcas, bodas o funerales, recepciones de embajadores extranjeros, etc. El poder de la Corona se presentó siempre estrechamente relacionado con el otro gran poder paralelo, el de la Iglesia, que desplegó su protagonismo sobre todo a través de los Autos de Fe de la Inquisición.

Han perdurado escritos coetáneos describiendo pormenorizadamente las largas y complicadas procesiones cortesanas, en una sociedad cuya más destacada manifestación cultural colectiva

era el teatro. La ciudad cortesana madrileña se generó gracias a la plasmación urbana de una ruta ceremonial cuyos principales hitos fueron concretos espacios públicos que los distintos monarcas fueron formalizando. Esta realidad física logró expresar al pueblo un esquema simbólico, una percepción tangible y muy potente en la sociedad del momento, que explicitaba la jerarquización social y el poder de la Corona.

En poco tiempo quedó configurado el principal eje urbano cortesano: se iniciaba en la Carrera de los Jerónimos que, desde el siglo XVI, se había convertido en la entrada ceremonial a la ciudad. En la iglesia de este convento de fundación real había jurado como Príncipe de Asturias Felipe II y en parte de los terrenos del convento se construiría, a partir de 1630, el Palacio de Buen Retiro,

convirtiéndose definitivamente esta zona al Este en el contrapeso representativo del otro extremo de la Villa, donde se alzaba el Alcázar. El eje continuaba por la Puerta del Sol, calle Mayor y la iglesia medieval de Santa María de la Almudena que funcionaba como la catedral a estos efectos, dado que Madrid no era cabeza de diócesis, y terminaba en el Alcázar, sustituido en el XVIII por el nuevo Palacio Real.

Abajo

Plaza Mayor en el siglo XVII

Página siguiente

Plaza Mayor y entorno más próximo en la época que lo dibujó Texeira.

Las casas particulares se dibujaron siguiendo modelos más estereotipados como es costumbre en esta clase de levantamientos.

Tras finalizarse la construcción de la Plaza Mayor, en 1619, todas las procesiones ceremoniales incluyeron como paso obligado esta plaza, en donde se centró el desarrollo de espectáculos y actos públicos, desde los más festivos y bullangueros hasta los más trágicos, convirtiéndose en la gran “corrala de comedias” del poder.





PLAÇA MAIOR

VIA ...

Plaza ...

Plaza ...

Plaza ...

Plaza ...

Plaza ...

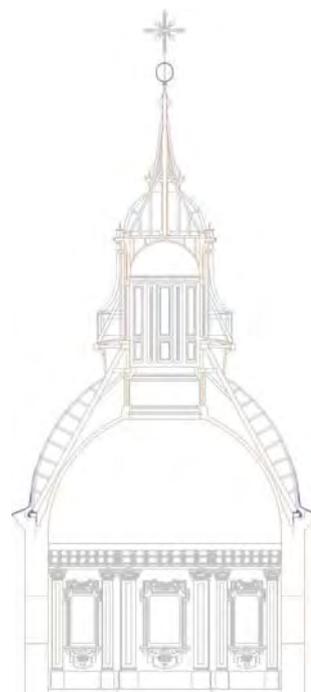


Página anterior

Escalera principal del convento de las Descalzas Reales. Sus pinturas murales simulan arquitecturas en las que aparecen personajes de la Corte junto a santos y ángeles.

Derecha

Cúpula encamionada de las Calatravas.



El Madrid conventual

Madrid con las Austrias se convierte en una ciudad conventual sin apenas edificios monumentales ni grandes perspectivas urbanísticas. Hasta bien entrado el XVIII, con los Borbones, Madrid no se transforma en la ciudad cosmopolita espejo de la grandeza del Imperio español que habían esperado encontrar en vano los embajadores extranjeros cuando visitaban la Corte española.

Las parroquias madrileñas ya poseían, cuando se convirtió Madrid en Corte, importantes riquezas por donaciones, que se vieron desde entonces fuertemente incrementadas. Estos bienes, al no ser trasmisibles ni enajenables,

fueron acumulándose cada vez más, sacándose de la circulación mercantil, a pesar de los esfuerzos del Concejo y de la misma Corona por evitarlo pues paralizaban gran parte de la movilidad inmobiliaria y comercial que hubiera necesitado la ciudad para su prosperidad económica.

La coincidencia en el tiempo de la terminación del Concilio tridentino, en 1563, y la instalación de la Corte, 1561, polarizó la clara tendencia a fundar conventos e instituciones religiosas hacia Madrid, aunque Alcalá siguiese siendo el otro gran centro urbano, aunque con características propias, pues sus fundaciones se decantaron

tanto, o más, a la fundación de colegios universitarios que a la de conventos religiosos propiamente dichos.

La influencia social de la Iglesia en esa época fue determinante para comprender el atractivo que ejerció la vida religiosa como medio de vida. Dejando aparte la profunda corriente de religiosidad de una España metida de lleno en el fenómeno del ascetismo, el misticismo y las reformas de las órdenes religiosas, existió la otra cara que cabría esperar dentro de este fenómeno de omnipresencia religiosa, en una sociedad cada vez más empobrecida y en crisis, como la que se dió a lo largo del siglo XVII.



Esta otra realidad, paralela a las verdaderas vocaciones, fue la tendencia entre las capas sociales medias empobrecidas a profesar en un convento u ordenarse como sacerdote como salida para escapar de las privaciones y precariedad constante, e, incluso, como una de las pocas puertas que podían abrirse para llegar a ocupar cargos de cierta relevancia, dentro claro, de la jerarquía eclesiástica. Por su parte, las mujeres que optaban por profesar en un convento podían así impedir casamientos no deseados, siendo además la vida conventual la única vía de posible realización personal y de cierta libertad en la sociedad de su tiempo. No fue casual que las pocas mujeres de extracción no nobiliaria que destacaron en la sociedad de su tiempo fueran religiosas, caso de Santa Teresa de Jesús o Sor María de Ágreda. La situación fue muy distinta en los niveles sociales superiores. Debido a la institución del mayorazgo, que acumulaba todas las propiedades y bienes

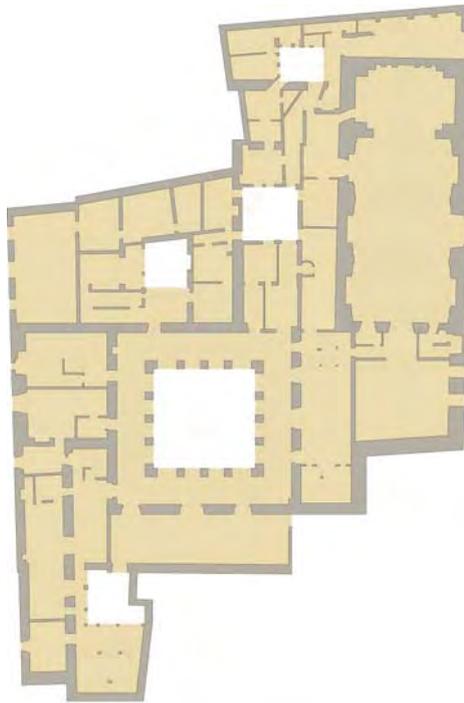


Página anterior

Cúpula de la iglesia del convento de San Plácido.

Derecha

Planta del monasterio de las Jerónimas del Corpus Christi, vulgo “las Carboneras”, en la plaza del Conde de Miranda, cuyo conjunto no ha sufrido grandes reformas como la mayoría de las instituciones conventuales restantes.



en el primogénito, la carrera eclesiástica fue la vía establecida tácitamente por los segundones de las casas nobiliarias para detentar los puestos de mayor jerarquía y relieve dentro de la Iglesia y obtener así honores y poder. En el caso de las mujeres de la nobleza, fue muy usual que se les impusiera a las hijas la entrada en conventos, como salida más honrosa, ante la imposibilidad de reunir la familia la dote para casarla con alguien de su alcurnia. Existió

también la costumbre, muy bien vista entre la nobleza, de retirarse a un convento, aun sin profesar, tras enviudar, a cuyo mantenimiento contribuían y a cambio garantizaban la tranquilidad y el cuidado de su persona hasta su muerte.

La ascendencia que sobre la sociedad de su tiempo logró el numeroso estamento eclesiástico, a pesar de su escaso nivel cultural y moral, fue enorme, controlando la enseñanza y la publicación de

libros. Debido a que muchos entraban sin vocación, el amancebamiento, la vida regalada y la codicia de algunos de estos representantes del clero fue conocida por el pueblo, pero la amenaza de excomunión y sobre todo de proceso inquisitorial, que podía llevar al destierro, confiscación de todos los bienes, cárcel e incluso la muerte en la hoguera, atenazó la libertad de pensamiento y acción de la gente.

Sin embargo, algunos sucesos en el interior de estos conventos, alcanzaron tales cotas de escándalo público que la Inquisición hubo de intervenir para atajarlos, tal fue el caso del convento de Las Benedictinas de San Plácido, fundadas por el poderoso protonotario de Aragón Jerónimo de Saavedra, que se dice tuvo la osadía de poner como abadesa a una antigua amante. El enrarecido ambiente del convento, que conectaba, como era habitual, por un pasadizo secreto con el palacio del fundador, y la actitud

heterodoxa del capellán de las monjas, parece que alentó ciertas tendencias alumbradas entre éstas, dando lugar a una situación explosiva, que se complicó aún más por las relaciones secretas del propio rey Felipe IV con una de las novicias. Se inició un largo y delicado proceso inquisitorial, dado los egregios personajes que estaban implicados, del que se conserva la documentación. El famoso *Cristo* de Velázquez fue una donación del Rey a este convento, quizás para hacerse perdonar sus culpas. Todos estos hechos sirvieron de inspiración al clérigo Tirso



de Molina para escribir su *Don Juan*, generando un mito de larga tradición literaria.

La religiosidad de la época tendió al exceso y la superstición, algo que se había intentado contener en el siglo XVI sin éxito. Las reliquias de santos se convirtieron en una obsesión, compartida por

Izquierda

Interior de la iglesia del convento de Las Comendadoras de la Orden de Santiago.

Página siguiente

Exterior de la gran cúpula de la iglesia parroquial de San Andrés, donde se albergó la capilla de San Isidro, el patrón de Madrid.

los propios monarcas, que generó la producción de numerosos relicarios, algunos de gran riqueza. Los exvotos u ofrendas, que reproducían partes del cuerpo humano y aludían a sanamientos, cubrieron las capillas de las iglesias y ermitas. Devoción y superchería se mezclaron de manera difícil de distinguir al calor del fervor y la credulidad religiosa de un empobrecido e



ignorante pueblo. En este clima se puede entender que lo religioso fuera una referencia constante y obligada en la vida cotidiana de la sociedad de la época.

Hasta el siglo XVI, el Concejo había ido poniendo trabas al establecimiento de conventos dentro de las murallas

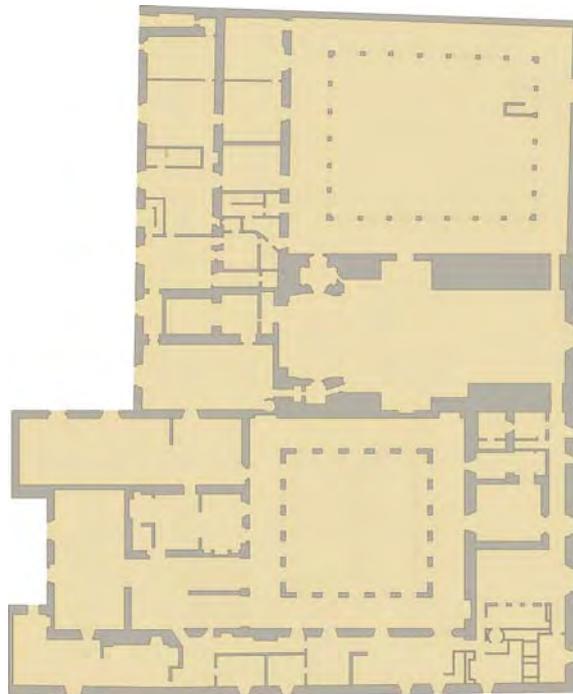
receloso de la inmovilidad económica y la captación de grandes solares que ello significaba. Sin embargo, tras el proceso contrarreformista, a mediados del XVI, empieza una actividad fundacional frenética patrocinada por la Corona y por la nobleza cortesana, e incluso por las propias órdenes,

deseosas de estar cerca de las donaciones e influencias de la Corte. De veintiséis conventos fundados en el siglo XVI, veintiuno se harán en la segunda mitad. Ocho, de diecisiete conventos de la primera mitad del siglo XVII, fueron de fundación nobiliaria.

La influencia de algunos religiosos con fama de santos entre el pueblo podía llegar a la Corte, donde ejercieron siempre presión desde posturas de gran intransigencia ideológica. Sin embargo, coexistiendo con este ambiente, aparecen en este siglo religiosos de gran talla espiritual, como Fray Luis de León, que residió en San Felipe el Real. Muchos de los mejores literatos

Derecha
Planta del Convento de las
Descalzas Reales.

Página siguiente
Interior de la capilla de
San Fausto en la iglesia
de Mejorada del Campo.



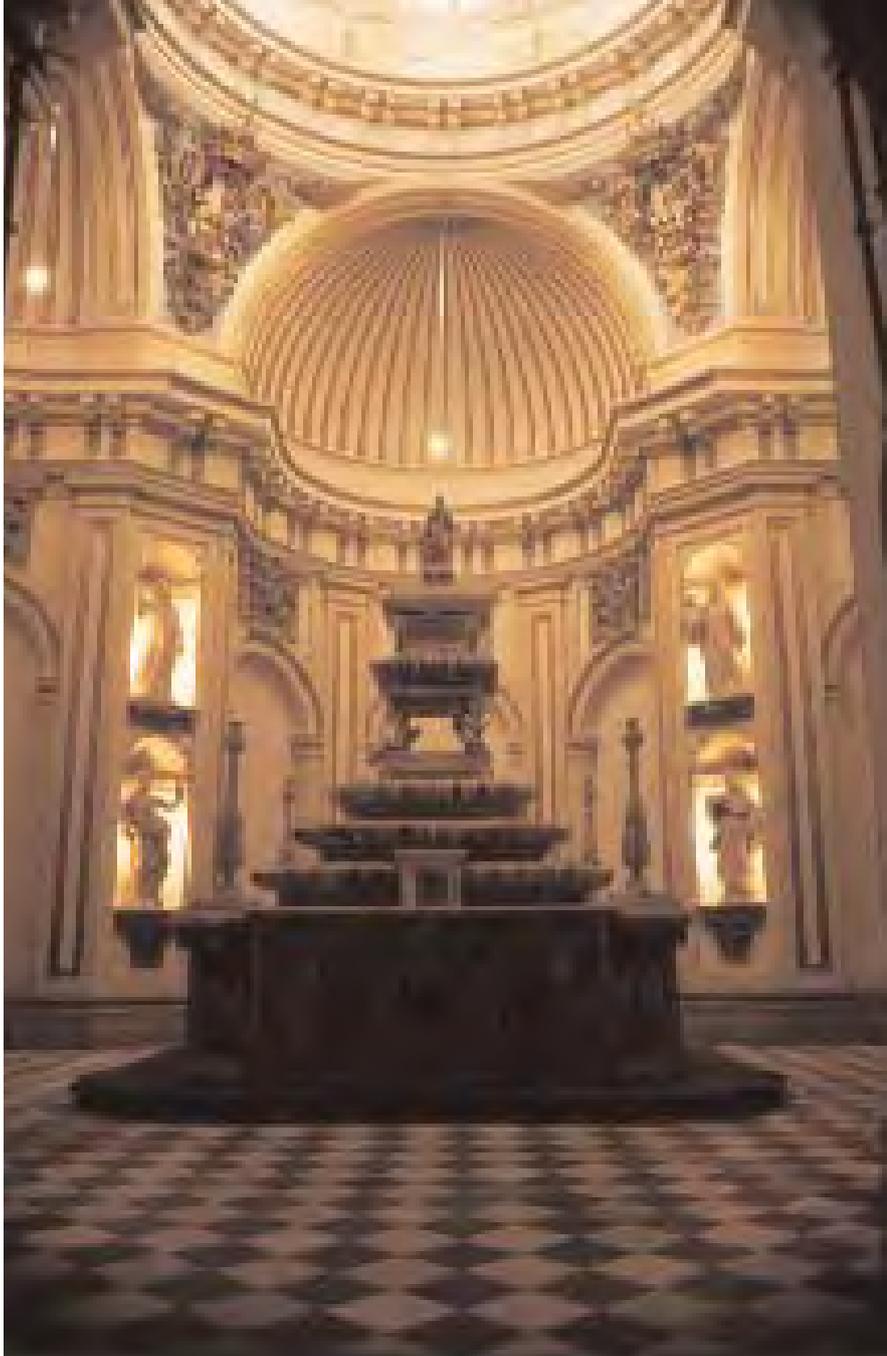
su iglesia la capilla funeraria familiar. Por otra parte, la estrecha relación que se establecía con el convento le garantizaba el derecho de admisión de mujeres de su familia y la posibilidad de instalarse en él para ser asistidos por las monjas en su ancianidad.

El cambio radical que supuso instalar los conventos en pleno centro urbano trajo consigo una nueva manera de vivir dentro de ellos, abandonándose en gran parte la vida contemplativa por unas nuevas relaciones sociales mucho más intensas con el mundo exterior. Las mujeres de la nobleza que profesaban se llevaban al convento sus objetos y muebles personales, así como su servidumbre, lo que terminó por romper el clima de silencio y recogimiento característicos de los monasterios medievales.

Al principio, los de nueva planta se ubicaron en los arrabales para disponer de solares lo suficientemente grandes como para cultivar sus propias huertas y

de este siglo fueron eclesiásticos, al menos durante la última parte de su vida, y ejercieron funciones de tales en alguna institución religiosa madrileña como Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Vega o Góngora, que fue capellán real de Felipe III. Hubo costumbre de ubicar el convento en casas de los fundadores, cercanas a su lugar de residencia, lo que contribuyó a formar un área de influencia de esa familia dentro de la ciudad. Este sería el caso

de las Descalzas Reales, las Carboneras, las ya mencionadas Benedictinas de San Plácido, o Santa Isabel. Los motivos para que un noble, es decir un laico, fundara un convento fueron diversos: por una parte el prestigio social que ello implicaba, de ahí que se colocase ostentosamente siempre el escudo de armas del fundador en la portada de la iglesia del convento, otro motivo era la búsqueda de su propia salvación espiritual y el privilegio de poder instalar en



alejarse del bullicio urbano, caso del convento de los Recoletos, el de dominicos de Atocha, etc., pero otros se construirán ya en el centro, como el de agustinos de San Felipe el Real, situado en plena Puerta del Sol en 1547 por el

todavía príncipe Felipe, teniendo que romper la oposición del Concejo, parroquias y otras órdenes que no querían que se establecieran órdenes mendicantes. Las escaleras de este convento pasaron a ser el principal

“mentidero” de la Villa, es decir, el enclave favorito de conversación e intercambio de rumores cotidianos de los madrileños.

Los conventos no sólo terminaron por colapsar el crecimiento de la ciudad intramuros sino que las autoridades eclesiásticas lograron que las ordenanzas municipales obligaran a que las construcciones vecinas a un convento tuvieran una altura tal que desde sus ventanas no pudieran ver el interior de la vida de los patios y huertas de la clausura.

La oleada fundacional perduró hasta finales del siglo XVII, coincidiendo sobre todo con la dinastía de los Austrias, consiguiendo todas las órdenes entonces existentes poseer una fundación para canalizar influencias y donaciones. La época de Felipe IV fue la de mayor intensidad constructiva.



Cúpula de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Concepción, de religiosas Mercedarias Descalzas, llamado popularmente de las Góngoras. Su artífice fue Manuel del Olmo siguiendo el sistema constructivo de las bóvedas encamionadas.

Las tipologías de los conventos madrileños

Si se quiere comprender lo que fue Madrid de los siglos XVII al XIX, hay que conocer los usos, formas de vida y tipologías arquitectónicas que supuso la omnipresencia de la vida religiosa conventual en la ciudad. Una gran parte de los conventos madrileños, especialmente los de la capital, han ido sufriendo transformaciones tan importantes en su estructura inicial que hoy resulta difícil comprender su distribución original como los pequeños organismos multifuncionales que fueron en su día.

Los conventos de nueva construcción del siglo XVII fueron mucho más regulares en el desarrollo de su planta, y, en

ocasiones, contribuyeron a cambiar la morfología del lugar al absorber espacios que anteriormente eran públicos, como fue el caso de algunas calles del intrincado entramado medieval, que quedaron dentro del perímetro conventual de Las Carboneras o el de las Bernardas, en Alcalá de Henares, convento este que absorbió dentro de las tapias de sus huertas gran parte de un antiguo barrio morisco semirural, el cual, tras la expulsión, había quedado casi deshabitado.

Los conventos intramuros, pese al poco espacio de que disponían, reprodujeron en parte el sistema distributivo de los monasterios medievales alrededor del claustro, situando

en planta baja la sala capitular, el refectorio, la iglesia, la cocina, la enfermería y la biblioteca, dejando para el piso superior los dormitorios.

Para solucionar la pérdida de silencio y aislamiento del exterior, definitorios de la vida conventual, se fue formalizando en los conventos madrileños un espacio de tránsito entre el bullicio de la ciudad y el secreto de la clausura, un espacio abierto intermedio entre el interior del convento y el urbano, a manera de atrio o plazuela llamada entonces “compás”, que se conseguía mediante el retranqueo de la fachada principal, y el adelantamiento de dos alas de cuerpos contruidos, normalmente del propio convento, a los lados. Con este

El convento de la Encarnación

El convento de la Encarnación, de las Agustinas Recoletas, fue fundado en unos terrenos cercanos al Alcázar por la esposa de Felipe III, Margarita de Austria, aconsejada por una monja llena de carisma llamada Mariana de San José, que siguió el ejemplo fundador de San Teresa de Jesús. La reina murió de parto al iniciarse este proyecto, que asumió su esposo, construyéndose entre 1611 y 1616. El favor real siguió siendo muy intenso, tanto con los Austrias como con los Borbones, y originó multitud de ofrendas que convirtieron el convento en un verdadero museo con una importante colección de retratos de la familia real.

El convento llegó a ser un complejo arquitectónico unido al Alcázar mediante un pasadizo elevado, que llegaba hasta la llamada Casa del Tesoro, desaparecido durante el incendio del Alcázar en 1734. Las reformas urbanísticas del XIX, que aprovecharon sus amplias huertas para construir nuevos edificios, obligó a replantearse de nuevo la organización interior del convento.

El convento de la Encarnación se considera el prototipo del nuevo modelo “autóctono” de fachada del seiscientos, que intentó conciliar las exigencias de monumentalidad y solemnidad,

propias de una fundación real, con los principios estéticos de austeridad y claridad impuestos por la Contrarreforma y se seguirá como modelo en innumerables ocasiones en edificios conventuales de la capital, de la provincia e incluso en otras provincias lejanas. El lenguaje clasicista será el vehículo elegido, siguiendo los pasos marcados por El Escorial, donde se habían formado los mejores maestros de la generación anterior. De hecho, su arquitecto, Juan Gómez de Mora, era sobrino de Francisco de Mora, que había continuado las obras de Juan de Herrera.

La fachada de este convento se compuso a partir de un gran rectángulo enmarcado entre pilastras dóricas gigantes y frontón de remate, con ausencia casi total de decoración, valorándose sobre todo el buen trabajo de cantería y el muro perfectamente liso resultante, en el que únicamente se introducen elementos basados en la rigurosa geometría y proporción heredera del legado escorialense. Hay que tener en cuenta que la sillería de piedra se había convertido en un verdadero lujo en esos momentos, de enorme carestía de precios, por ello, el resto del conjunto será mampostería de ladrillo, que seguramente llevaría un revoco imitando al ladrillo para protegerlo, técnica muy difundida en todo el área madrileña.

La severidad y la línea recta predominante de esta fachada, dialoga de forma sutil con las escasas líneas curvas de vanos y molduras de la fachada. El relieve escultórico que representa la Encarnación, obra del escultor Antonio Riera, junto con los escudos reales de los fundadores, son las dos únicas referencias explícitas que “hablan” sobre el origen y destino del edificio. Por otro lado, el que se eligiese esta advocación a la Encarnación fue común en muchos conventos de la época, y obedeció al interés puesto de Trento por el dogma católico relativo a la Redención.

La planta de la iglesia también se erigió como ejemplo del tipo de iglesia trentina con nave única, sin capillas laterales que distrajeran el culto, primando la perspectiva longitudinal hacia el altar para centrar la atención de los fieles. Esta nave era cruzada por otra transversal en cuya intersección se elevaba una gran cúpula cuya luz generaba un nuevo foco de atención hacia el presbiterio. Debido a un incendio ocurrido en la iglesia en el siglo XVIII, esta distribución y la decoración varió por obra de Ventura Rodríguez que realizó además el nuevo retablo mayor.



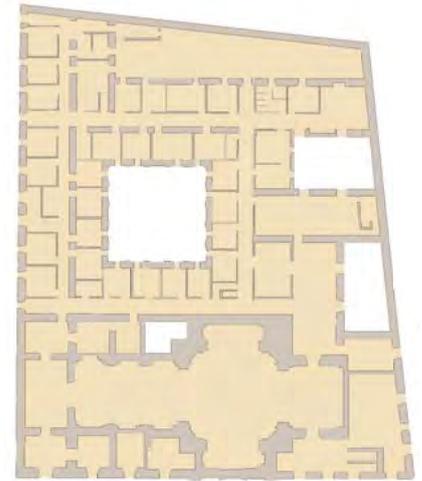
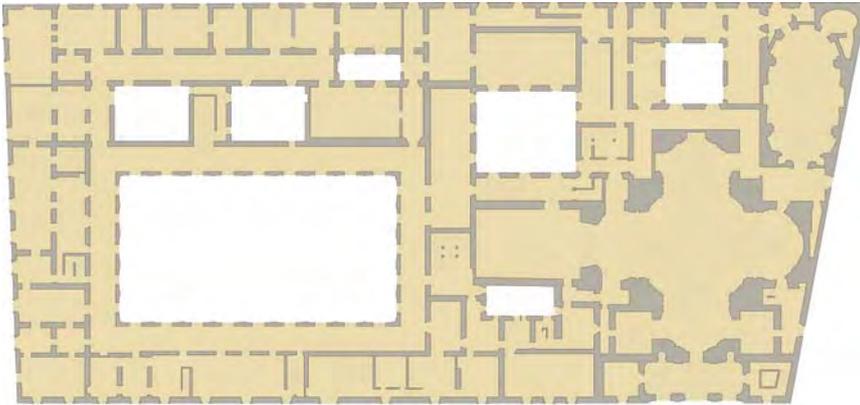


Página anterior

Fachada de la iglesia del convento de la Encarnación que serviría como modelo para el resto de las fachadas de las iglesias conventuales del siglo XVII.

Abajo

Planta de los conventos de las Comendadoras de Santiago, a la izquierda, y de las Góngoras a la derecha.



espacio se conseguía, además, otorgar cierta prestancia a la fachada principal de la iglesia que, como consecuencia del estrecho callejero madrileño, era entonces difícil conseguir.

En el caso de los conventos femeninos era aún más evidente este intento de separación con el mundo exterior, que sólo se salvaba, si se atenían a la reglas de la orden, a través del torno, especie de ventana giratoria que impedía la visión interior y servía para dar recados o intercambiar objetos, y del

locutorio, sala con rejas para recibir y hablar con las visitas.

Estos conventos femeninos de clausura, que proliferaron dentro de la nueva ciudad cortesana, tuvieron otro recurso para salvar su privacidad, para mirar sin ser vistos: las ventanas cubiertas de celosías de madera, que no parecen sino una readaptación de soluciones netamente moriscas ante un mismo celo por guardar a la mujer de las miradas exteriores, en uno casos por mandato coránico y, en los conventos,

por la clausura de la regla religiosa.

Desde un principio se pretendió con el diseño de las fachadas que fueran fácilmente reconocibles las instituciones religiosas. En realidad, en el Madrid de los Austrias fueron las iglesias de los conventos casi las únicas fachadas de cierta importancia. Aún así, muchos de ellos no pudieron disponer la fachada a los pies de la iglesia, como era lo acostumbrado, por quedar ésta encerrada entre medianeras, y debieron optar por abrir portadas



laterales que disminuían en gran manera el impacto visual del conjunto. Algunos conventos femeninos incluso no tuvieron torres y debieron conformarse con meras espadañas de ladrillo para albergar las campanas, que se disponían a eje con la calle.

Hubo dos modelos de fachadas, una autóctona, por así decirlo, que estaría representada por el monasterio de la Encarnación, del arquitecto Juan Gómez de Mora, y otra, traída desde Italia, basada en el Gesú de los jesuitas, diseñado por Vignola en Roma hacia 1568.

En la provincia de Madrid, durante el siglo XVII, los conventos, además de seguir el lenguaje desornamentado

escorialense, mostraron otras influencias que, en realidad, fueron readaptaciones, más o menos arbitrarias, a la tradición constructiva española de los modelos ofrecidos por la tratadística del XVI y XVII de los Vignola, Serlio y Palladio, junto a los tratados españoles, mucho menos teorizantes y más volcados a soluciones constructivas, como el *Arte y Uso de la Arquitectura* del arquitecto fray Lorenzo de San Nicolás, autor de muchos conventos madrileños.

Siguiendo los dictados contrarreformistas, en las iglesias de esta época se buscó ante todo la claridad interior, espacios unitarios, despejados, para facilitar que desde

cualquier punto de las naves interiores pudiera seguirse fácilmente la liturgia y la predicación. Al principio se rehuyeron excesos decorativos, buscando efectos de austera grandiosidad, característicos del reinado de los Austrias.

La planta de cruz latina fue la predilecta en el XVII por las ventajas para la organización de los fieles que ello comportaba, pero, a lo largo de este siglo, se desarrolló una tendencia a la centralización espacial, como ideal supremo de belleza arquitectónica, según lo había establecido la tratadística renacentista, y así, aún dentro del esquema de cruz latina, se tendió al acortamiento de la nave principal y transversal y al



Izquierda

Patio del antiguo Colegio Imperial de San Isidro, de los jesuitas. Formaba conjunto con la iglesia cuya advocación actual está dedicada a San Isidro.

espectacular protagonismo de la cúpula en el crucero, como se puede apreciar en la iglesia del convento de San Plácido, de las Agustinas de Santa Isabel o las Góngoras, en ocasiones con planta de cruz griega como en las Comendadoras de Santiago, o con planta elíptica como San

Antonio de los Alemanes, las Bernardas de Alcalá, o la Virgen del Puerto en Madrid, ya rozando el siglo XVIII.

Las grandes cúpulas madrileñas fueron uno de los logros mayores arquitectónicos de esta etapa. Eran cúpulas con tambor

El Colegio Imperial de la Compañía de Jesús o Colegial de San Isidro

La Compañía de Jesús logró instalarse pronto en el centro de Madrid, cerca de la Plaza Mayor, en la calle Toledo, gracias, como pasó también en el caso de Alcalá, a la ayuda prestada por Leonor de Mascareñas, aya de Felipe II. Doña María, la hermana del Rey, también contribuyó en gran manera, pudiendo construirse finalmente, de 1622 a 1661, el llamado, por la ayuda real prestada, Colegio Imperial. Allí recibieron educación los jóvenes nobles madrileños siguiendo el enérgico ideario de fortalecimiento de la doctrina romana que distinguió desde el primer momento a la Compañía. En un primer momento se puso el Colegio bajo la advocación del recién canonizado San Francisco Javier pero, en el siglo XVIII, tras la expulsión de los jesuitas de España por mandato de Carlos III, este mismo Rey cambió la advocación de la institución por la del patrono de Madrid.

Las proporciones inusuales de este edificio hablan del deseo de grandiosidad de la Compañía, ya entrevisto en la fachada de su Colegio Máximo alcalaíno, siguiendo soluciones formales vinculadas a la arquitectura que se estaba haciendo en Roma. Se aplica a la fachada el orden gigante, que recuerda al San Pedro del Vaticano, rematándose con dos grandes torres cuadradas unidas por una balaustrada. Fue construida en 1622 por el arquitecto jesuita Pedro Sánchez, siendo sustituido a su muerte por el hermano Francisco Bautista que, buscando reducir el coste de las obras, aplicó por primera vez aquí el feliz hallazgo de la cúpula encamionada. El espléndido patio se haría ya a finales del XVII por obra de Melchor de Bueras y es de un estilo claramente barroco.



Arriba

Torres de la iglesia colegial de San Isidro en la calle Toledo.

sobre pechinas, la mayoría a base de bóvedas “encamonadas”. Este tipo de cúpula se debe al ingenio del hermano Francisco Bautista que logró abaratar costes mediante la utilización de este sistema de falsa cúpula, construida a base de estructuras de madera cubiertas con cañizo y escayola en lugar de utilizar sillería, lo que además aligeraba enormemente su peso, permitiendo realizarlas de grandes dimensiones. La cúpula encamonada, en realidad, fue el resultado de la ingeniosa adaptación a los nuevos gustos estéticos de la tradición constructiva local hispanomusulmana de la “carpintería de armar”.

Aunque se han desfigurado o perdido algunos de los templos que ayudarían a comprender la evolución de estas tipologías arquitectónicas, tan característica durante siglos del ambiente urbano madrileño, se destacan aquí algunas muestras de lo más sobresaliente que ha perdurado.





Página anterior

Pinturas murales de la cúpula oval de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, máximo exponente del gusto por la arquitectura ilusionista.

Derecha

Fachada del convento de las Bernardas del Sacramento en la calle Mayor.

La iglesia del convento de San Antonio de los Alemanes

Casi todos los templos de conventos de esta época tuvieron una fachada muy pobre y, sin embargo, interiores inimaginables por su inusitada riqueza decorativa. Este es el caso de San Antonio de Alemanes, en un principio llamado de los Portugueses, pues su construcción fue iniciada durante la etapa en que Portugal pasó a ser de la Corona española, situación que duraría tan sólo unas décadas. Por ello, la advocación estuvo dedicada también a un santo nacido en Portugal, como San Antonio de Padua. La obra fue iniciada por el jesuita Pedro Sánchez, aunque su traza definitiva se debió al arquitecto real Juan

Gómez de Mora en 1624. Sobre su planta elíptica arranca directamente la bóveda creando un espacio impresionante potenciado por espléndidas pinturas ilusionistas de Rizzi, Carreño y Lucas Jordán, las de éste último realizadas ya en las últimas décadas del siglo.

Iglesia del convento de las Bernardas del Sacramento

El convento de las Bernardas del Sacramento en Madrid fue fundado en 1621 por el Duque de Uceda, el corrupto valido de Felipe III, con la intención de unirlo por un pasadizo con su fastuoso palacio, pero terminaría siendo procesado al subir al poder Felipe IV y ello hizo que se retrasasen mucho las obras, continuándolas Bartolomé Hurtado, aparejador del Rey Carlos II, hacia 1670. Por ello,



aunque se siguieron los esquemas clasicistas de Mora, vistos en la Encarnación, se incorporaron finalmente molduras barrocas de formas mixtilíneas, impensables unas décadas antes, terminándose finalmente, ya a mediados del siglo XVIII, por Ventura Rodríguez.

La arquitectura religiosa de la Comunidad de Madrid

Página siguiente

Fachada del Colegio Máximo de los Jesuitas, hoy iglesia de Santa María (Alcalá de Henares).

Se puede decir que a partir de la segunda mitad del siglo XVII Madrid como Corte se convirtió en un foco de influencia artística para toda la provincia, generando los modelos a seguir, salvo en el caso excepcional del Colegio Máximo fundado por la nueva Compañía de Jesús en Alcalá, primer paradigma del otro tipo de fachada religiosa que se desarrolló durante este siglo.

Dejando a parte este caso, el resto de los edificios e iglesias

de la provincia de Madrid obedecieron a patrones ya experimentados en la Corte, que se realizan además por los mismos arquitectos.

Normalmente los nuevos edificios religiosos se deberán a fundaciones de nobles e importantes personajes de la Corte que querrán emular en sus señoríos las fundaciones de la familia real.

En cuanto a la organización de las iglesias parroquiales, desde el siglo XVI se tendió, para

evitar los abusos, a un mayor control de la administración económica por parte de los propios fieles, que eran los que contribuían a su sostenimiento. Por ello se creó la figura del “mayordomo”, elegido entre los vecinos del pueblo, que era el encargado, durante un año, de dar cuentas de los gastos realizados por la iglesia.

Un recurso muy utilizado por familias nobles que no tenían



suficientes recursos para fundar un convento o iglesia nueva fue dotar a la iglesia parroquial de una serie de bienes y rentas llamadas “capellanías”, generalmente para que se celebrasen misas por el alma del difunto donante, de tal manera que la familia del fundador de la capellanía retenía siempre el control de los legados económicos destinados a esos fines, para lo que se asignaba un cura, el cual vivía a sus expensas a

cambio de oficiar las misas o cultos que se establecían previamente por escrito. Fue común que el fundador pusiera al frente de dichas capellanías a miembros de su propia familia. Con este motivo fueron frecuentes las construcciones anejas o capillas en las iglesias parroquiales.

Por otra, a partir de Trento, se estableció como obligatorio anotar los bautismos, casamientos y defunciones en los llamados “Libros

Sacramentales”, que, junto con los “Libros de Fábrica”, nos permiten hoy, además de conocer la administración y aplicación de las rentas, donaciones y limosnas, y las reformas y obras realizadas en el edificio, seguir documentalmente las incidencias biográficas más trascendentales de la población humilde del lugar, que sin este registro habría quedado sepultada para siempre en el anonimato.



Izquierda

Fachada del convento de Santa Clara de Valdemoro.

Página siguiente

Iglesia del convento de las Dominicas del pueblo de Loeches fundado por el Conde-Duque de Olivares.

Convento de Santa Clara de Valdemoro

De la provincia de Madrid destacaremos los principales edificios construidos durante este siglo XVII. Uno de ellos fue el convento de Santa Clara cuya traza se atribuye a Juan Gómez de Mora, aunque el carmelita Fray Alberto de la Madre de

Dios la llevara, como en otras ocasiones, a cabo. Su fundación se debió al famoso Duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, señor de Valdemoro durante más de veinte años. Su inauguración fue un gran acontecimiento al que concurrió lo más florido de la Corte junto con la familia real,

inaugurándose en 1616. Valido de Felipe III, y padre del de Uceda, fundador del convento de las Bernardas del Sacramento en Madrid, acumuló con maquinaciones ilegítimas enormes riquezas y llegó incluso a firmar en nombre del propio Rey edictos como el de la expulsión definitiva de los



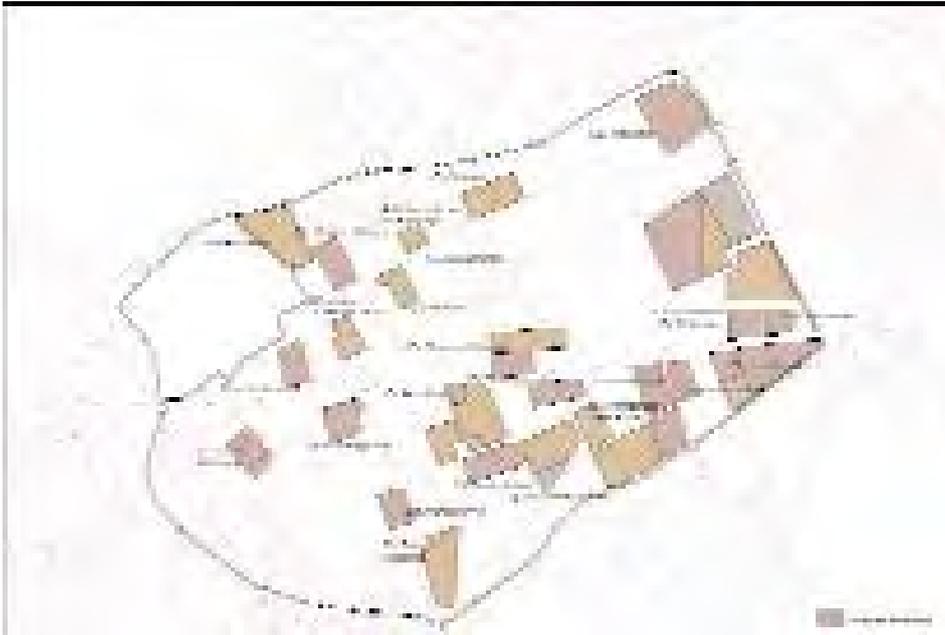
moriscos en 1609. Fue odiado por sus contemporáneos hasta caer en desgracia, en gran parte debido a la intrigas de su propio hijo que llegaría a ser también valido del Rey. Apagada su estrella en la Corte, logró astutamente la inmunidad consiguiendo un cardenalato de Roma.

Convento de las Dominiccas en Loeches

Otro buen ejemplo de la enorme influencia del modelo de la Encarnación en la arquitectura religiosa del XVII, que trascendió a todo el Reino, es el convento de las Dominiccas en Loeches. Fundado en 1633

por el Conde-Duque de Olivares, valido de Felipe IV, cerca de su palacio en el pueblo del que era señor, mostró además de un interés verdadero por el arte, su evidente deseo de equipararse con las fundaciones de la realeza. Fue obra del aparejador real Alonso de Carbonell.





Arriba

En Alcalá se fundaron desde la Contrarreforma nuevos conventos y, sobre todo, distintos colegios menores, alrededor de treinta, creándose una urdimbre de colegios en los amplios terrenos de la ciudad universitaria. Para adecuar la ciudad a las nuevas necesidades se hicieron transformaciones en el callejero medieval que cambiaron definitivamente la morfología urbana de Alcalá.

Página anterior

Detalle del magnífico baldaquino de mármoles italianos de la capilla de San Fausto en Mejorada del Campo.

Capilla de San Fausto en la iglesia de Mejorada del Campo

En la iglesia parroquial de Mejorada del Campo, construyó la capilla de San Fausto, en 1687, el segundo Marqués de Mejorada para guardar las reliquias que había adquirido de ese santo, y para utilizarlo de panteón familiar. Su padre, Pedro Fernández del Campo, había comprado en 1672 el Señorío de Mejorada en subasta pública y había recibido el

título de Marqués de Mejorada por los servicios prestados a la Reina Doña Mariana como fiel secretario. El maestro de obras Matías Román ideó la capilla de planta de cruz griega, que recuerda la planta de las Comendadoras de Madrid, cubriéndola con una gran cúpula y medias cúpulas en sus brazos. El baldaquino, con las reliquias del santo, es de mármoles de colores incrustados y se importó de Nápoles, donde se había llegado a un gran virtuosismo en esta técnica artística.

Colegio Máximo de Alcalá (hoy iglesia de Santa María)

El antiguo Colegio Máximo de la Compañía de Jesús, hoy transformado en iglesia parroquial de Santa María, en Alcalá, representa el otro tipo de fachada conventual desarrollada en el área madrileña. Como se ha dicho antes, se inspira en la iglesia romana del Gesú viginlesco, es decir, en el primer templo de la nueva Orden. La adaptación de este modelo romano a Madrid obedeció al deseo de generar desde un principio una imagen propia más cosmopolita para la Compañía de Jesús, que trascendiera los simples modelos locales. El proceso de las obras fue tan complejo (1560-1650), que no se sabe a ciencia cierta a quien se deben las trazas, pero se habla de Juan Gómez de Mora, el padre Bartolomé Bustamante y, el también religioso, Pedro Sánchez.



Esta nueva solución de fachada, mucho más monumental e impactante que la autóctona formalizada en la Encarnación, se basó en la superposición de dos cuerpos unidos por aletones, estructurándose mediante órdenes arquitectónicos de potente volumen superpuestos a la fachada de sillería, confiriéndole

un nuevo significado expresivo, por el que parece que la fachada se convierte por sí misma en un poderoso reclamo para el fiel que transita la calle. La construcción de este templo fue vivida en su momento por el pueblo de Alcalá como una verdadera ruptura con el concepto de arquitectura religiosa hecha hasta entonces.

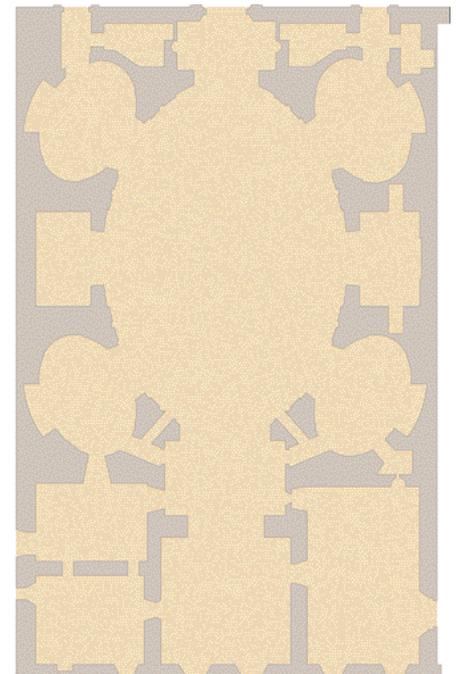
Página anterior arriba

Fachada de la iglesia del Colegio Máximo de Alcalá (actual iglesia de Santa María) en Alcalá de Henares.

Página anterior abajo

Detalle del interior, recientemente restaurado.

Convento de las Bernardas de Alcalá



La iglesia del convento de San Bernardo de monjas cistercienses (popularmente “las Bernardas”) de Alcalá de Henares, data de 1617, la fundó el arzobispo de Toledo Cristóbal de Sandoval y Rojas, y por ello se construyó con una conexión interna con el anejo Palacio Arzobispal. Este proyecto de Juan Gómez de Mora, arquitecto del Rey Felipe III, interesa sobre todo por la experimentación de una nueva concepción espacial, inspirada en la arquitectura italiana de Bernini, que plantea la superación del plan central mediante la planta elíptica conectada con cuatro capillas también elípticas lo que imprime un dinamismo al conjunto interior nunca visto en Madrid. Al exterior, la fachada, aún siguiendo las composiciones ya vistas, se desarrolla desmesuradamente en horizontal, convirtiéndose en el fondo de una amplia plaza que transformó por completo esta zona de Alcalá, en donde anteriormente se ubicaba el barrio semirural morisco de la Almanjara.

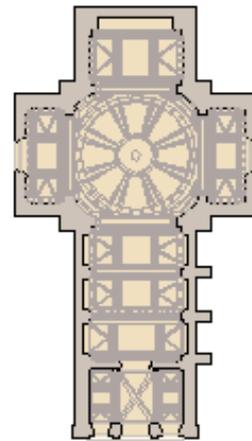
Arriba

Fachada y planta del convento de las Bernardas de Alcalá.



Izquierda

Silueta de la cúpula de la iglesia del convento de las Agustinas o de la Magdalena de Alcalá.

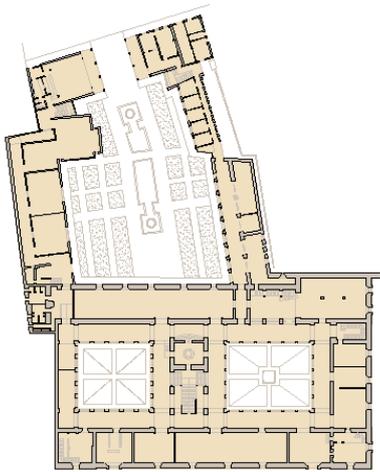


Convento de las Agustinas o de la Magdalena de Alcalá

El convento de las Agustinas o de la Magdalena de Alcalá, del que se desconoce su autor, fue construido en el segundo tercio del siglo, adaptando en ladrillo visto las tipologías desarrolladas en la Corte. Por su elevada cúpula y su ubicación, entre la calle Santa Úrsula y la calle Escritorios, sigue siendo hoy uno de los telones de fondo más caracterizadores de la localidad.

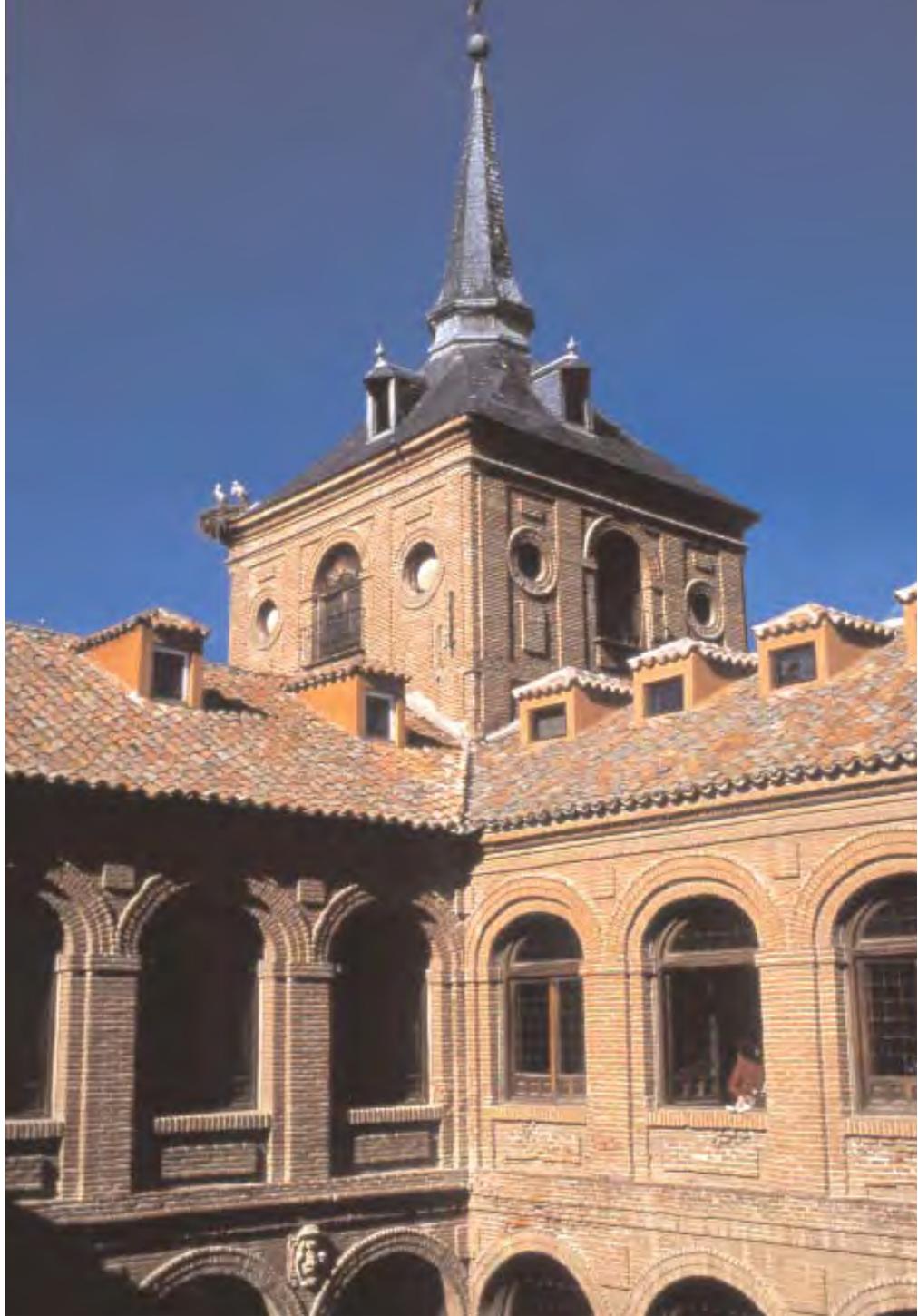
Derecha

Detalle del patio del Colegio de Málaga.



Colegio de Málaga

El Colegio de San Ciriaco y Santa Paula, en Alcalá, llamado Colegio de Málaga porque en él se becaban estudiantes provenientes de esta ciudad andaluza, fue fundado por el obispo Alonso de Moscoso, y parece que tuvo que ver en su traza el omnipresente Juan Gómez de Mora, datando su construcción alrededor de 1624. La distribución del edificio se estructuró en torno a dos patios claustrales y magnífica escalera cubierta con cúpula que le da

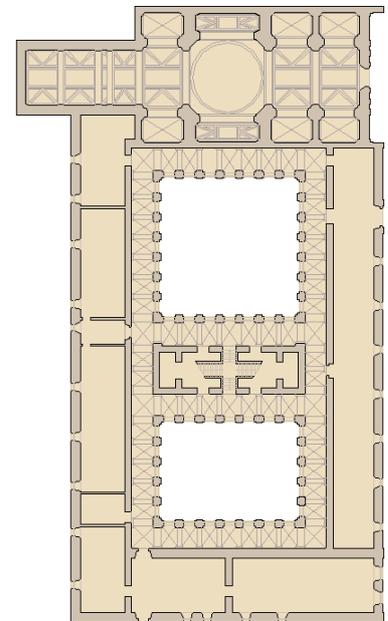


una inusual magnificencia al interior. Al exterior, su fachada, toda ella de ladrillo, menos algunas bandas de piedra, va flanqueada por imponentes torres con chapitel de pizarra.

Tras la desamortización pasó a ser el colegio de la Paloma y hoy sigue utilizándose como edificio universitario de Letras.



Izquierda
Fachada del convento y
colegio de los Caracciolos.



Convento de los Caracciolos en Alcalá

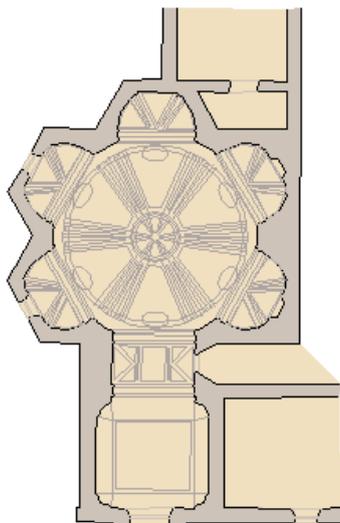
El convento de “los Caracciolos” de Alcalá, clérigos menores de San Francisco Caracciolo, data del segundo tercio del siglo XVII, y continuó el modelo del edificio

anterior con doble patio y escalera con cúpula, mientras que la iglesia se articula en torno a otra gran cúpula en el crucero. Se ha rehabilitado intentando recuperar la muy tradicional terminación que imitaba un aparejo de ladrillo para proteger el verdadero

ladrillo del muro, tras llegar casi al estado de ruina, dentro del plan de adecuación de antiguos edificios para nuevas sedes de la Universidad alcalaína, funcionando ahora la iglesia como teatro universitario.

Derecha

Colegio de los Basilios en la calle Colegios de Alcalá.

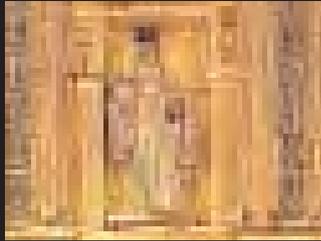
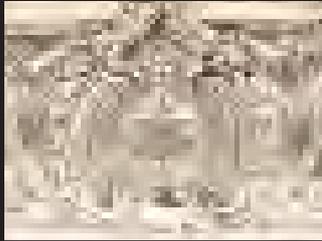


Colegio de los Basilios

La iglesia del colegio de San Basilio (“los Basilios”), es de 1670 aproximadamente, y se destinó a los estudios de teología y a las artes, entendidas éstas en el sentido clásico de “artes liberares”. La

planta de este templo es muy original al descansar la cúpula sobre un hexágono del que salen pequeñas capillas alrededor, a modo de ábsides. Aunque la fachada tenga el mismo aire del resto de los conventos del seiscientos, la portada indica ya un viraje

hacia el pleno barroco de finales de siglo con sus molduras mixtilíneas fajadas y el olvido de los órdenes clásicos.



IMAGINERÍA, RETABLOS Y PINTURA MADRILEÑA DE LA CONTRARREFORMA

La imagerie religiosa y la evolución escenográfica del retablo barroco • La creación de la escuela de pintura madrileña en torno a la Corte • Velázquez: el artista cortesano • La pintura madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII

Derecha

Escultura del santo cartujo San Bruno, obra del artista Manuel Pereira, hoy custodiado en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Página siguiente

Retablo de la capilla de los Vargas en la iglesia parroquial de Braojos de la Sierra, obra del gran escultor Gregorio Hernández.



La pobreza y sencillez de líneas de los materiales usados habitualmente y del desarrollo arquitectónico de estos conventos e iglesias contrasta con la riqueza decorativa interior que supo generar todo un mundo devocional volcado en la representación de santos, personajes sagrados, vírgenes, escenas de la Pasión, etc., mediante retablos, esculturas, cuadros, platería y ornamentos sagrados, que hablan por sí

solas de la importancia que adquirieron los objetos artísticos religiosos en la sociedad de esta época, a pesar de la profunda crisis económica que se empezará a sentir cada vez más conforme avance el siglo.

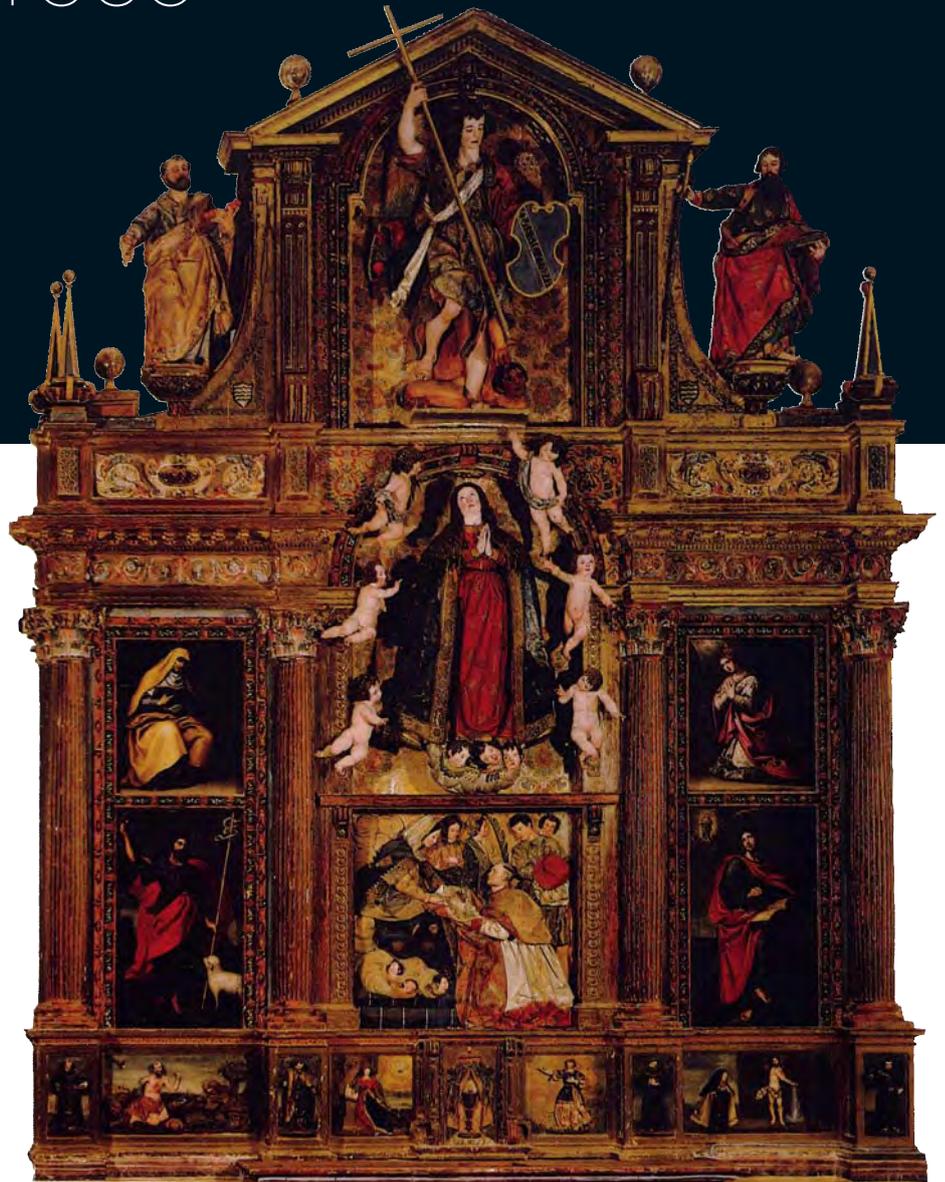
No se puede decir que se desarrolló una escuela imaginera madrileña con personalidad propia, pero sí que fue lugar de destino de obras realizadas por los mejores

maestros procedentes de los dos principales focos imagineros del momento, Valladolid, de tendencia fuertemente expresiva y dramática, y Andalucía, más inclinada a la suavidad de la belleza ideal.

La mayoría de los encargos se hicieron precisamente para conventos, en los cuales la iconografía siguió centrada en los temas de la Pasión y de la Virgen, representada sobre todo

La imagería religiosa y la evolución escenográfica del retablo barroco

como la Inmaculada Concepción, que la iglesia madrileña adoptó como principal advocación, incluso antes que se proclamase dogma de fe por la Iglesia, y también como Dolorosa, tan cercana al sentir popular. Santos recientemente canonizados de las nuevas órdenes contrarreformistas se incorporaron de manera masiva, caso de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier,





Izquierda

Cristo atado a la columna de Miguel Ángel Naccherino donada por el Duque de Osuna cuando fue Virrey de Nápoles y hoy en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Santa Teresa de Jesús y también San Isidro, sobre todo desde que fue proclamado patrono de Madrid en 1622.

En la imaginería del siglo XVII el naturalismo y realismo de las representaciones es aún mayor. Van desapareciendo los estofados, y las carnaciones se vuelven mates en lugar de brillantes. Es una etapa en que la escultura llega a su máximo esplendor, el afán por potenciar el verismo de las figuras lleva a los escultores a utilizar cabello natural, ojos de pasta de vidrio, incluso lágrimas. La escuela andaluza lleva a su plenitud las imágenes “de vestir”, en las que se centraba todo el virtuosismo escultórico en los ojos y las manos, dejando el cuerpo como un maniquí para ser vestido con ropas de terciopelos y sedas bordadas con hilos de plata y oro.

Muchos de las esculturas exentas se encargaron por cofradías para salir como



“pasos” de las procesiones, de ahí que estas imágenes escenificasen momentos concretos de la Pasión, recalcando los sufrimientos físicos y morales de Cristo para mover el alma del fiel.

Del máximo representante de la escuela imaginera vallisoletana, Gregorio Hernández (1576-1636) han llegado hasta hoy numerosas imágenes guardadas en los conventos madrileños, como el *Cristo yacente* de los Capuchinos del

Derecha

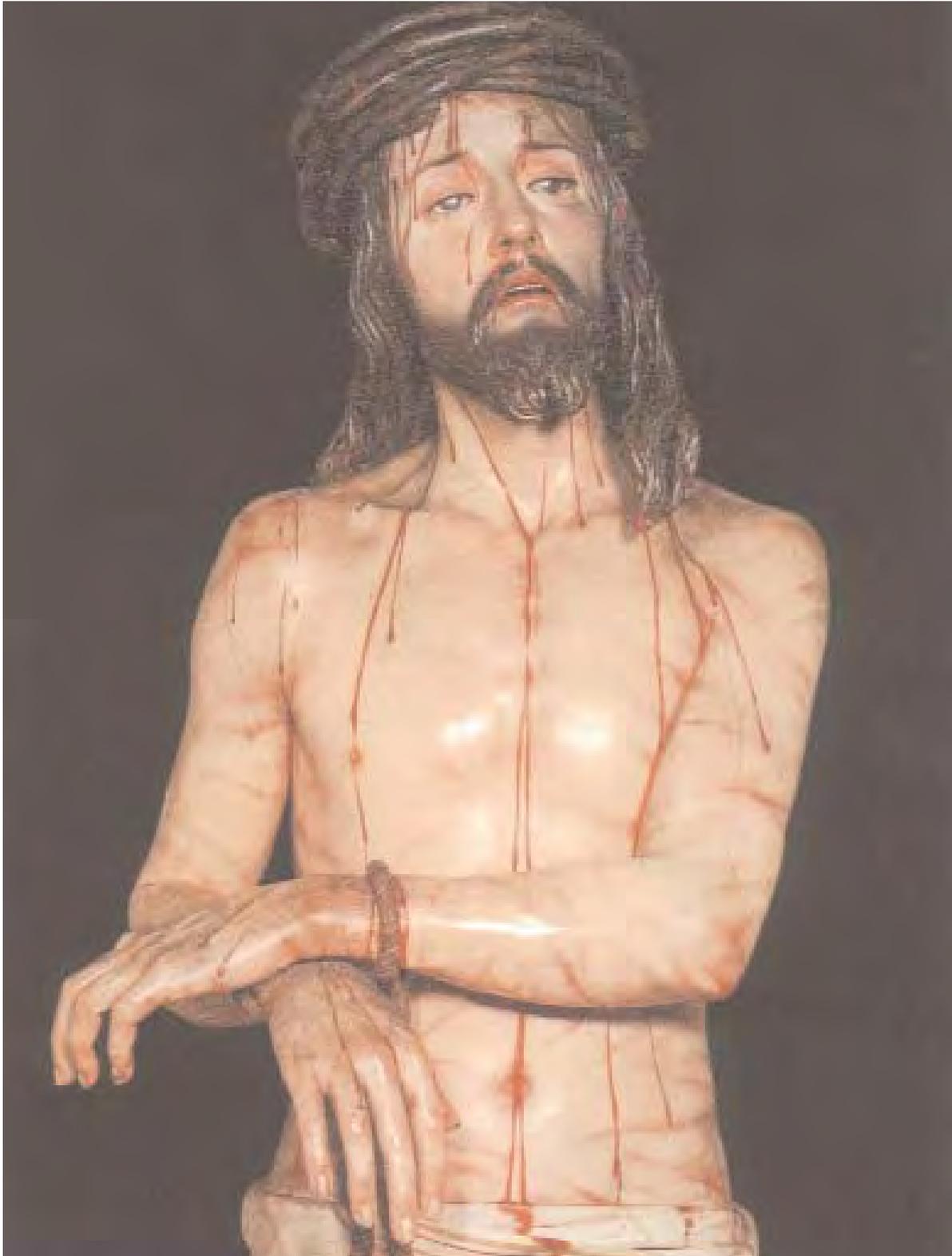
El impresionante *Cristo yacente* de Gregorio Hernández donado por el Rey Felipe III para el convento de los Capuchinos del Pardo.

Pardo, encargada por Felipe III en 1614, y otro similar, pocos años después, para el convento de la Encarnación. También obra suya es el venerado *Cristo yacente* del convento de San Plácido, donado en los años veinte por uno de los hombres más poderosos de la Corte, Jerónimo de Villanueva, que había fundado ese convento, del que ya se ha hablado antes. Del tipo de *Cristo atado a la columna* el más bello es el que guarda el convento de la



Encarnación, y hay además otras atribuciones dudosas o realizadas con sus discípulos, custodiadas en diversos conventos.

En Madrid no ha quedado ninguno de los grandes retablos que le dieron fama a Gregorio Hernández, salvo el pequeño retablo de Braojos de la Sierra, en la capilla de los Vargas, colaborando con él su discípulo Juan Velázquez, que se concertó en 1628, siendo la pintura de Carducho. La influencia de Hernández fue grande, caracterizando su obra los pliegues quebrados que resaltan aún más, si cabe, la belleza y dramatismo del cuerpo desnudo de sus Cristos que conmueven de manera profunda. Se le considera el escultor que supo mejor reflejar el expresivismo y doloroso ascetismo de la época. Es creador de tipos escultóricos que han quedado muy enraizados en la cultura imaginera española.





Página anterior

El bellissimo *Ecce Homo*, obra del granadino Pedro de Mena del convento de las Descalzas Reales.

De Antonio de Herrera Barnuevo se conserva sólo una *Inmaculada* para las Descalzas Reales por encargo de Felipe III y un *San José con Niño* de la iglesia de San Antón. Otro importante artista de círculo madrileño fue Juan Sánchez Barba del que se conserva el *Cristo* que actualmente está en Oratorio de Gracia, aunque perteneció al extinto convento de los Camilos en la calle Fuencarral, y el *Cristo yacente* en el Carmen Calzado.

De artistas de la escuela andaluza sevillana, una de las primeras muestras del siglo XVII es el *Cristo de Medinaceli*, traído, por los Duques del mismo nombre, de Sevilla y obra de Francisco de Ocampo. Sus brazos articulados dan indicios de que pudo estar asiendo una cruz en su origen. Sin embargo nada parecía existir de la gran figura

de esta escuela, Juan Martínez de Montañés, hasta que se descubrió en una colección particular una talla de vestir de Nazareno. El mejor seguidor de este maestro fue Juan de Mesa del que es el *Cristo de la Buena Muerte* de la catedral de Madrid.

También sevillana fue la Roldana, escultora de cámara de Carlos II y Felipe V que en las décadas finales del siglo se acercó ya al barroquismo lleno de gracia y dulzura dieciochescas. Obras suyas son el *San Miguel* de El Escorial, dejando obra también en las Descalzas Reales, y arcángeles y una *Inmaculada* en el convento de las Trinitarias, así como otras piezas en colecciones particulares.

De la escuela granadina destaca Alonso de Mena, y su *Cristo del Desamparo*, en la Iglesia de San José, sin policromar, y, sobre todo, Alonso Cano (1601-1667)

que estará en Madrid entre 1638 y 1652, y que se dedicó tanto a la pintura como a la escultura, sobresaliendo dentro de esta actividad su *Crucificado* del monasterio de los benedictinos de Montserrat, hoy fuera de Madrid, y el *Niño Jesús de la Pasión* en San Fermín de los Navarros, que fue propiedad de la reina Doña Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II.

El más brillante discípulo de Cano fue el también granadino Pedro de Mena, hijo de Alonso, de un enorme virtuosismo técnico en la obtención de las distintas calidades y gran penetración psicológica en los rostros. Obras maestras suyas son el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* del convento de las Descalzas Reales, así como otra *Dolorosa* de la Real Academia de San Fernando, el bello *Niño Jesús de la Pasión*, atribuido a él, del convento de las Capuchinas y la



Izquierda
Niño Jesús de la Pasión de la iglesia de San Fermín de los Navarros atribuida a Alonso Cano.

Valladolid, que se convirtió en prototipo y fue copiada para otras iglesias madrileñas. Hay obra de pequeño formato de él en muchos conventos madrileños. Le sucedió en su taller madrileño José de Mora que transmite como nadie los sentimientos de dolor y pena, como se aprecia en su *Dolorosa* y *Ecce Homo* del convento de las Maravillas, así como otras *Dolorosas* para la Cofradía de San Fermín de los Navarros y la Encarnación, ya entrado el siglo XVIII.

Hubo también numerosas obras importadas de Italia. Para El Escorial se encargarán obras religiosas a artistas italianos del momento, como los crucificados de bronce de Pietro Tacca, en la sacristía de El Escorial y, sobre todo, el de Bernini, en la capilla del Colegio de Alfonso XII.

Personajes relevantes de la Corte, algunos de ellos relacionados con Nápoles, por

pertenecer ésta a la Corona española, encargaron obras para ser regaladas a conventos, muchas de las cuales han desaparecido junto con los propios edificios que las guardaban. Otras obras sufrieron numerosas vicisitudes que las fueron cambiando de lugar, como el *Cristo atado a la columna* de Miguel Ángel Naccherino, regalada a Felipe III por el Duque de Osuna, cuando fue Virrey de Nápoles, y que aquél donó al convento de los Trinitarios Descalzos. Tras la desamortización y demolición de este convento, después de pasar por múltiples manos, terminaría en el Museo Lázaro Galdiano de la capital. De este autor, y recientemente restaurada, es la escultura orante de bronce del Caballero Juan García de Barrionuevo en la iglesia de San Ginés que estuvo encalada durante la invasión napoleónica por temor a que los franceses la fundieran para hacer cañones.

Sagrada Familia e Inmaculada de las Carmelitas Descalzas, siguiendo el prototipo de Cano. Alcanzó gran popularidad su interpretación del tema de la Magdalena para el retablo de la casa profesa de los jesuitas, y hoy en el Museo de Escultura de

Derecha

Retablo de la iglesia parroquial de Getafe, cuyas trazas se deben a Alonso de Carbonell, caracterizado por su afán narrativo con profusión de imágenes. La Magdalena, advocación principal del templo, centra la composición en la calle principal.

El Marqués de Mejorada también aportó numerosa obra religiosa de artistas napolitanos en los últimos años del siglo XVII, quizás por sus estrechas relaciones con el Conde de Peñaranda, que llegó a ser Virrey de Nápoles. Estas obras fueron, además del tabernáculo y decoración escultórica de su capilla de San Fausto, del pueblo de su marquesado, el *Ecce Homo* de la Iglesia de San Ginés de Giacomo Colombo (hoy en la catedral de la Almudena) y el *Nazareno con la Cruz a cuestras* de la capilla del Cristo, también para San Ginés.

Manuel Pereira (1588-1683), artista portugués que vivió en Madrid desde 1630, trabajó casi medio siglo en innumerables obras. Mucho se ha perdido pero también ha quedado mucho. Especializado en imágenes de bulto, su naturalismo aparece suavizado por la influencia idealista de la



escuela andaluza de Cano. Suyo es el *Crucificado* del Oratorio del Olivar. En 1936 se destruyó el famoso, y muy venerado por los madrileños, *Cristo del Perdón*, del convento de los dominicos del Rosario. Para la hospedería que los Cartujos del Paular tenían en plena calle de

Alcalá en Madrid, hizo un San Bruno de piedra, hoy en el Museo de la Academia de San Fernando. Parte de la obra escultórica de la Iglesia de San Andrés, especialmente la profusa decoración de imágenes de santos labradores que acompañaban los restos del patrón madrileño en la



capilla de San Isidro, se perdió al incendiarse esta iglesia en 1936.

En cuanto al retablo, durante el primer tercio del siglo XVII, e incluso más, seguirá el purismo clasicista, combinando escultura y pintura como el de El Escorial. Los ricos materiales del retablo de Herrera se traducirán a materiales más modestos: así, por ejemplo, el bronce pasa a ser simple madera dorada.





Página anterior

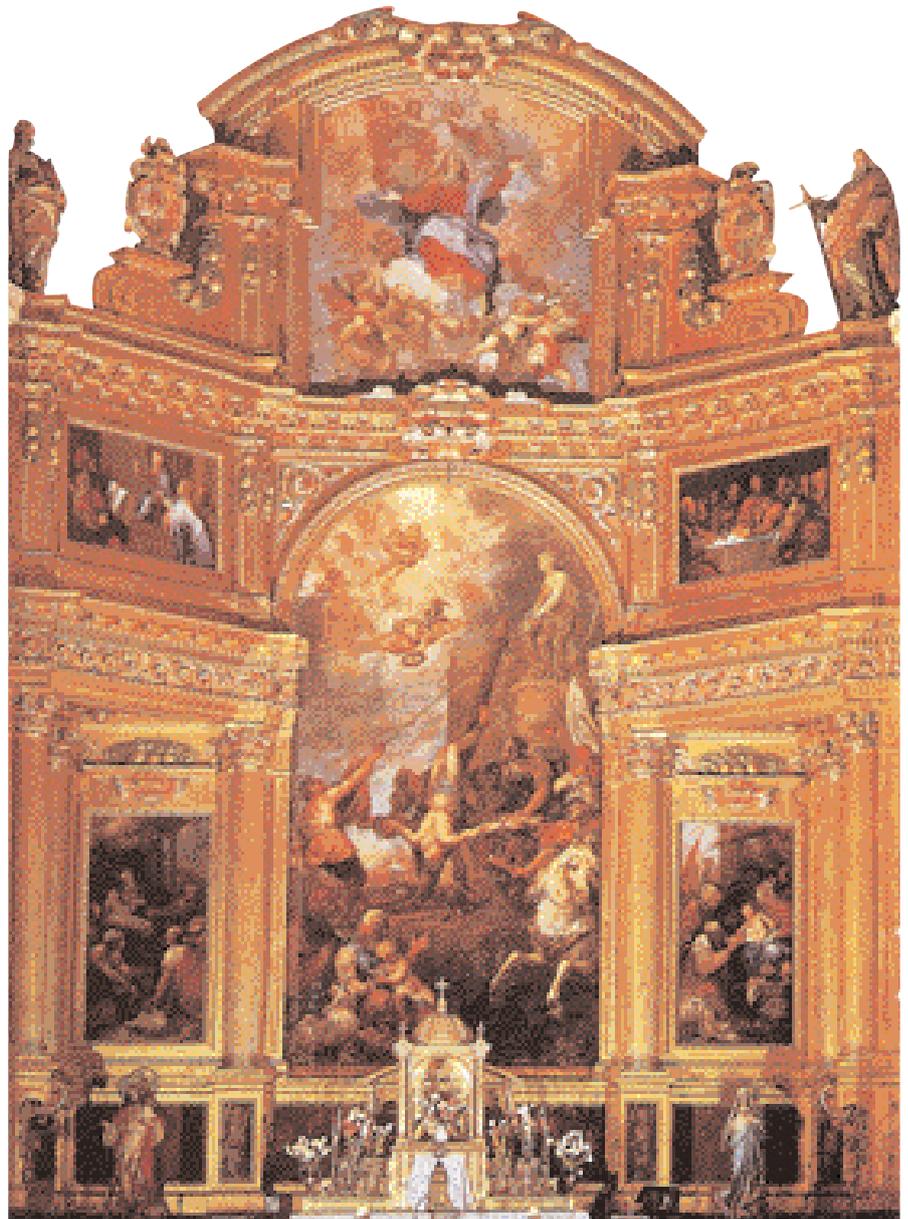
Baldaquino del Cristo de los Dolores de la Capilla de la Venerable Orden Tercera en Madrid, a la izquierda, y a la derecha, otra muestra de este tipo de retablo-templete del convento de las Bernardas de Alcalá, ambas según las trazas del hermano lego jesuita Francisco Bautista, que actuó también como arquitecto.

Serán los principales tracistas de esta etapa los arquitectos que habían aprendido trabajando al lado de Juan de Herrera, como Francisco de Mora y, más tarde, su sobrino Juan Gómez de Mora. Estos serán los que dicten los tipos a seguir, trascendiendo su obra fuera de Madrid, igual que en el campo arquitectónico. Lamentablemente estos retablos están casi todos desaparecidos o destruidos, como los que se hicieron para el convento de la Encarnación, Santo Domingo el Real, San Antonio de los Alemanes, etc.

El Sagrario, dentro de la nueva estructuración de los retablos, pasa a tener un gran protagonismo después de la Contrarreforma, como se vio en el de El Escorial, y evoluciona hasta convertirse en el centro de verdaderas tramoyas escenográficas mediante la incorporación de los “ostensorios” o expositores,

Abajo

Retablo de la iglesia parroquial de San Pedro Mártir en Fuente el Saz, el lienzo central con el martirio del santo titular es de Francisco Rizzi, en el que se aprecia la fuerte influencia de Rubens.





Izquierda

Retablo del convento de religiosas jerónimas del Corphus Christi, vulgo “Las Carboneras”. El lienzo central de la Santa Cena es obra del pintor Vicente Carducho, pintor de origen florentino.

situados bajo arcos triunfales que contribuirán a exaltar su exhibición ante los fieles.

El retablo tenderá a convertirse poco a poco, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, en una gran masa de madera dorada de las que emergen esculturas policromadas y, más adelante, durante un tiempo, se caracterizará por el gran desarrollo de la calle central, desapareciendo paulatinamente las esculturas hasta convertirse en espectacular marco de un único gran lienzo pintado, posiblemente por la crisis económica que en esos años atravesaba la sociedad madrileña.

Existe un problema difícil de dilucidar para los historiadores del arte, y es el de las autorías de los retablos, no queda claro en los documentos en muchas ocasiones cómo se reparte el trabajo entre el conjunto de artífices citados que colaboran dentro del proceso total de



Derecha

Retablo de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en Ciempozuelos cuyo gran lienzo central es una de las obras de mayor dinamismo barroco de Claudio Coello.

confección del retablo, dado que artífices que se dedicaban a hacer trazas, en otros documentos aparecen como escultores, por ejemplo. Se exponen aquí sólo, pues, algunos de los principales exponentes de la retablística madrileña.

De muchos de estos retablos de las décadas centrales del siglo, realizará la parte pictórica Carducho, el cual, desplazado como pintor de la Corte ante el inigualable esplendor de Velázquez, logró monopolizar en las décadas centrales del siglo casi todos los encargos importantes religiosos, como el retablo del convento de “las Carboneras”, terminado en 1622, cuya traza se debe al granadino Antonio de Morales que también trabajó en el grandioso retablo de la Magdalena de la iglesia de Getafe, de 1618, obra del arquitecto madrileño Antonio Carbonell, que había sido su aprendiz. Este Antonio de



Morales fue artista procedente del foco vallosiletano, y colaborador de los Leoni, preocupado por continuar el purismo herreriano y el didactismo contrarreformista de la pintura. La frecuencia de la

figura de la Magdalena en los retablos de este siglo responde a que la santa se presentaba como la encarnación del símbolo del amor de la Iglesia a Jesucristo. Carbonell había evolucionado desde su primer purismo

herreriano hacia un decorativismo más barroco, debido a la influencia de Crescenzi, que había llegado a la Corte en 1616 para realizar la decoración del panteón escurialense, introduciendo el gusto por la nueva decoración naturalista muy carnosa y claroscuro, que provenía directamente de la Roma de Vignola.

El hermano lego jesuita Francisco Bautista, del que ya se ha hablado como arquitecto, aplica todo este legado romano en el retablo para la iglesia jesuita del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. También a él deben corresponder las trazas de templete de la iglesia de las Bernardas de Alcalá y los retablos de sus capillas de 1620, pues se repiten los mismos esquemas compositivos del retablo anterior, siendo la pintura de Angelo Nardi. Intervino en el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid, aunque apenas quedan ya huellas de ello por haberse quemado en parte durante la

Guerra Civil, aunque sí de la gran influencia que ejerció en otros retablos de la provincia. Esta tipología de retablo-baldaquino vuelve a realizarla en la Capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, que era la rama seular de la orden franciscana.

La segunda gran influencia es de nuevo la de Alonso Cano, que llega a Madrid en 1638, y aunque no ha quedado mucha obra de él como tracista de retablos, se sabe que introdujo nuevos motivos decorativos muy imaginativos de carnosa hojarasca con roleos vegetales, pilastras cajeadas, angelotes muy movidos y columnas salomónicas, desapareciendo el frontón del retablo por un nunca visto remate con forma de gran cartela vegetal.

Característica de la etapa central del siglo es la obra de los hermanos Pedro y José de la Torre. Del primero queda el retablo mayor de la parroquia de Pinto, que acabó con la

Página siguiente izquierda

Retablo de la Sagrada Forma de la Sacristía de San Lorenzo de El Escorial, obra de Claudio Coello.

Página siguiente derecha

Arcángel del convento de las Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón.

división impuesta en el retablo escurialense, dando el papel principal a la calle central encuadrada en un orden colosal que unifica las antiguas compartimentaciones, incorporando además la nueva decoración carnosa de guirnaldas y gruesos modillones y ménsulas, alejándose con ello definitivamente de la severidad anterior. Juntos harán el retablo del convento de San Plácido, con un gran lienzo central de Claudio Coello. De José se conserva el retablo de la capilla de la Asunción de Navalcarnero, de abultada decoración, con gradería, sagrario y frontal de plata, que busca ya efectos de profundidad. Trabajaron también fuera de Madrid.

Juan Lobera, arquitecto y ensamblador, se establecerá a mediados del siglo en Madrid, realizando numerosos retablos, hoy desaparecidos. Como arquitecto termina las obras de la capilla de San Isidro y realiza sus retablos y, sobre todo, el baldaquino, que hasta finales



del XVIII cobijará la urna con los restos de San Isidro, ideada por él a manera de templete con cúpula, como altar-baldaquino exento con columnas salomónicas, inspirándose en el baldaquino de Bernini en el Vaticano, decorándolo profusamente con esculturas

sobre volutas vegetales que formaban un conjunto de gran efecto, que fue destruido durante la Guerra Civil, así como el retablo de la parroquia adjunta de San Andrés, desaparecido igualmente, en el que buscó, valiéndose de elementos arquitectónicos, un

El siglo XVII



efecto perspectivo de profundidad de la calle central que luego se haría bastante común.

Además de la gran cantidad de retablos desaparecidos, desmontados o destruidos de artistas como Sebastián de Benavente o Herrera Barnuevo, discípulo de Cano y del que se conserva el retablo de la capilla de Guadalupe en las Descalzas Reales, ha sobrevivido algunos retablos que, aunque sin determinar su autoría, sin embargo son de interés.

Caso aparte es el retablo de la Sacristía Mayor de El Escorial de 1690, que corresponde a un gran

lienzo de Claudio Coello con un original tratamiento iconográfico que representa al Rey Carlos II adorando la Custodia dentro de un espacio de perspectiva muy original, jugando con la ilusión, la sorpresa y el engaño visual, totalmente escenográfico. El cuadro, que no va enmarcado, produce la ilusión óptica de que es un espejo que refleja la propia sacristía, de esa manera, el muro sobre el que va pintado deja de existir arquitectónicamente, haciendo aún más espaciosa y monumental la estancia. Este retablo se singulariza además, como todas las obras escurialenses, por la excepcional riqueza de los materiales utilizados.

A partir de 1690 se inicia una vuelta a lo escultórico y empieza su actividad Churriguera dando un giro total a la concepción retablística que perdurará ya hasta la primera mitad del siglo XVIII y del que se hablará en el siguiente capítulo.

Abajo

Retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero, obra del ensamblador José de la Torre. De 1663 es la gradería, el sagrario y el frontal de plata repujada.





La platería madrileña

Los plateros como gremio instituyeron la Hermandad de San Eloy, que al principio tuvo fines religiosos y benéficos de auxilio entre ellos, pero que terminaría convirtiéndose en una cofradía que controló gremialmente el oficio siendo desde 1625 los que realizaban los exámenes para obtener el título de platero. Los plateros complutenses fueron los protagonistas durante el XVI, pero tras la constitución de la Corte, la platería madrileña, nutrida tanto de extranjeros como de españoles, especialmente de Valladolid, tomó el relevo.

En el siglo XVII dos terceras partes de los plateros madrileños se dedicaban a trabajar el oro para joyas y un tercio la plata, tanto para vajillas como objetos religiosos. Sin embargo, conforme avanzó el siglo y la proliferación de donaciones de la realeza y nobleza para conventos y oratorios particulares, así como por los encargos de las propias cofradías, los plateros dedicados a la plata crecieron en mucho mayor número. La costumbre era que los encargos para las iglesias parroquiales los ordenaran “los visitadores”, es decir, los delegados que giraban visitas por las iglesias en nombre del obispo, y se estipulaban éstos según el volumen de rentas de cada parroquia.

En 1620 la Hermandad de plateros regaló la urna para guardar los restos de San Isidro, que costó una cifra astronómica, prueba de la gran actividad y pujanza de esta profesión.

Se conocen los artífices que trabajaron en la platería de la zona por los contratos y también porque se regularizó el marcaje de la plata en Madrid, existiendo los marcadores de Corte que usaban como marcador el último eslabón de toisón de oro, el escudo de Castilla y León o algún otro escudo, y los marcadores de Villa, que reproducían el oso y el madroño. Poco a poco se extendió la costumbre de personalizar la pieza con marcas poniendo en ocasiones también la fecha.

El muestrario de objetos de platería que giró en torno al culto religioso varió por épocas, pero sorprende por su variedad: desde las piezas básicas como copones, cálices, patenas, vinajeras, cruces procesionales, inciensarios, crismas y navetas, cálices con sobrecopa, ciriales, lámparas, hisopos y portapaces, hasta la introducción con fuerza en el XVII de los relicarios, coronas de imágenes, andas para las procesiones, frontales de altar y graderías, custodias de sol (con cerco de rayos), en ocasiones flameados, etc.

El precio de la pieza se encarecía en función de si se incluía decoración escultórica o relieves. Fue en esta época la introducción de esmaltes opacos o vidrios coloreados, espejos y cartelas y el llamado “picado de lustre” que luego se complementaría para abaratar costes con el “relevado” que obtenía efectos impactantes con poco material de plata.



Arriba

Urna de plata con los restos de San Isidro.



Arriba

Libro con cantoneras y aplicaciones de plata de estilo rococó.



La creación de la escuela de pintura madrileña en torno a la Corte

A pesar de la riqueza imaginera y retablistica, se considera que fue, sin embargo, la pintura durante este siglo XVII la que logró el protagonismo en Madrid sobre las otras artes, sustituyendo a la arquitectura, que había obsesionado a los mecenas durante el siglo anterior. En torno a la pintura existió también una tratadística, pero, aunque los nuevos ideales del clasicismo se asuman por estos artistas, el sistema de producción pictórica seguirá siendo el tradicional de los talleres. Muchos de estos talleres se desarrollaron en la Corte a lo largo de estas décadas, pero los principales maestros vinieron, o bien de Italia y Flandes, o de Sevilla, convertida esta ciudad andaluza en un foco artístico de excepcional importancia en el siglo XVII por el esplendor económico que alcanzó al

convertirse en el puerto principal para las Indias.

Los cuadros con motivos religiosos se impusieron de manera avasalladora en este siglo. Fueron objeto de encargos tanto del monarca como de los propios conventos o de particulares para sus oratorios o para donaciones. Innumerables se fueron perdiendo o cambiando de ubicación en los siglos siguientes, pero, muchos de los que sobrevivieron a las guerras y avatares múltiples, terminaron enajenados a mediados del siglo XIX, junto a los conventos para los que se encargaron, debido al fenómeno desamortizador, y hoy se conservan y se van restaurando, perdida irremediamente su función devocional y su sentido iconográfico, como parte de los fondos expositivos en el Museo del Prado o en otros museos

provinciales e instituciones oficiales, donde la

Administración central los fue distribuyendo durante el siglo XIX y buena parte del XX.

Las Descalzas Reales fue uno de los más famosos conventos femeninos, del que se ha hablado en el capítulo anterior, que acogió a muchas mujeres de la nobleza madrileña e incluso de la familia real. Debido a la alcurnia de su comunidad llegó a ser su interior conventual el más bello de todo Madrid, acumulando un verdadero tesoro artístico durante el siglo XVII, tanto de pintura como de talla, con verdaderas rarezas como su curiosa colección de niños Jesús, o su magnífica colección de tapices tejidos en Bruselas sobre cartones de Rubens dedicados a la Apoteosis de la Eucaristía y que la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de



Felipe II, donó al convento cuando era gobernadora de los Países Bajos. Hoy éste es uno de los Museos más destacados de la capital.

Sin embargo, la pintura del siglo XVII madrileña, al contrario que pasó con la escultura, centrada casi en su totalidad en crear imágenes devocionales utilizando el soporte de retablo, cubrirá otros géneros demandados por la Corte y la nobleza, como el retrato, la decoración de interiores con temática mitológica, incluso, el bodegón, que pasará a tener características propias.

Entre los pintores extranjeros, sobre todo flamencos e italianos, reclamados a Madrid por los Reyes, habría que destacar a los fresquistas Mitelli y Colonna y, más tarde, ya al final del siglo, a su continuador, el también italiano Lucas Jordán o Giordano. Además, aunque los pintores nacionales arrancaron del manierismo pictórico que se desarrolló en torno a la decoración de El Escorial, el influjo extranjero de la gran colección real de pintura, formada mientras reinaron los Austrias, también fue decisiva para su evolución estética.

En la pintura se buscará el “decoro”, es decir, la traducción de una serie de normas establecidas en los tratados de pintura de la época para aportar dignidad a los personajes, especialmente a los religiosos retratados, con el fin de no distorsionar peligrosamente el mensaje que se quería dar al espectador: el espíritu contrarreformista estaría en la base de esta búsqueda de la corrección doctrinal, descendiendo a detalles formales que hoy nos resultarían incomprensibles.



Página anterior

Ticio de José de Ribera, representa a un personaje mitológico que fue condenado a terribles tormentos por desafiar el poder de los dioses. Se encargó para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. La forzada postura del cuerpo genera una composición abierta típicamente barroca.

Izquierda

Demócrito de José de Ribera. Perteneció a una colección dedicada a filósofos de la Antigüedad para El Escorial. Se le representa con compás por sus altos conocimientos matemáticos y tradicionalmente sonriendo, como iniciador de los fundamentos del epicureísmo materialista. Representado como un hombre del pueblo, está tratado con un realismo tenebrista muy cercano al gusto caravaggiesco.

Dentro de esta corriente destacó en el área madrileña el pintor y tratadista Vicente Carducho (1576-1638), que dominaba como nadie el arte de la composición pictórica. Como gran teórico, escribió un tratado titulado *Diálogos con la Pintura*. Respetó siempre el dibujo sobre el color y, en lo compositivo, estableció claramente el orden preferente convencional con que debían mostrarse los personajes del cuadro para mayor claridad de lectura, de ahí su enorme éxito como pintor religioso que le llevó a montar un gran taller

con numerosos artistas que trabajaron en él para así poder atender sus innumerables encargos.

Además de sus lienzos para retablos, de los que ya se ha hablado en otro apartado dedicado a ese tema, habría que mencionar su extensa serie de grandes cuadros con distintas escenas de la vida de San Bruno para la Cartuja de El Paular, en los que ya están presentes las preocupaciones por la luz tenebrista, tan unidas a la estética barroca, en impresionante conjunto

pictórico que se dispersó en el siglo XIX por varias provincias españolas.

Este decoro dictado por Carducho es el que haría añicos Caravaggio cuando expresa su profunda religiosidad a través del ambiente cotidiano y las fisonomías más populares, representando escenas sagradas o mitológicas en las que los atributos convencionales o los símbolos iconográficos, codificados con todo detalle por la tratadística, y la búsqueda de la belleza idealizada, desaparecen de

Abajo

El sueño del caballero de Pereda, es uno de los mejores ejemplos de un tipo de pintura muy del gusto barroco español: la “vanitas” unida al “emblema” y “jeroglífico”.



manera brutal para dar paso a lo real, a lo humano, incluso a la vulgaridad y la fealdad aparente. Es más, en la obra caravaggiesca es difícil de un golpe de vista saber si la escena es o no sagrada.

Empiezan ahora las tendencias tenebristas, que este artista italiano desarrolla, las experiencias con luz “dirigida” para lograr nuevos efectos de

volumen y modelado de los cuerpos, que serán determinantes para que cuaje el naturalismo pictórico. Esta nueva pintura se caracterizará por ser muy plástica y de gran nitidez de contornos. El rápido triunfo del naturalismo de la escuela madrileña, opuesto al idealismo renacentista anterior, se ha querido explicar como una tendencia profundamente

española, que se va a dar igualmente en la literatura de la época.

La influencia formal de Caravaggio y su tenebrismo en los pintores españoles se aprecia desde principios del siglo XVII. El artista español más directamente influenciado por Caravaggio, fue José de Ribera, llamado el Spagnoletto por haber vivido casi toda su vida en Nápoles, desde donde mandaba con frecuencia obra suya a España y concretamente a la Corte, de las que destacaron un conjunto de obras mitológicas que narraban suplicios de dioses o héroes, encargados para decorar el Alcázar madrileño, siendo su impacto grande en los artistas madrileños del momento. En esta serie de José Ribera, hoy conservada en el Prado, las torsiones físicas con las que plasma la tensión emocional, se mostraban ya plenamente barrocas.



Abajo

Detalle de *El sueño del caballero* de Pereda.



“emblemas” que son pinturas que esconden una intención moralizante, dando la clave para su desciframiento un pequeño texto escrito dentro del cuadro.

El barroco español tendrá esa doble atracción apasionada, por un lado a espiritualizar lo sensible y cotidiano, y, por otro, a hacer sensible, mediante la alegoría y el emblema moral,

Otro artista influenciado por Caravaggio será Juan Bautista Maíno, quien pinta para Felipe IV el gran lienzo de la Recuperación de Bahía de Brasil en la que aparecen el valido, el Conde-Duque de Olivares, que homenajea al Rey y en primer término los heridos de la batalla, dentro de una serie de pinturas para el Salón de Reinos del nuevo Palacio del Buen Retiro, y hoy en el Prado.

Lo que terminó por identificar a la pintura madrileña barroca fue, ante todo, el naturalismo que buscaba dar verosimilitud a temas no naturales. Son los cuerpos, con su dramático realismo, los que legitimaban temas irreales mitológicos, de milagros o martirios que pueden parecer aparentemente diáfanos en su contenido al espectador actual pero que ocultan los más intrincados contenidos simbólicos. El realismo barroco español y concretamente el madrileño, no

debe llamar a engaño pues guarda dentro de sí una cultura simbólica en clave, legado final de muchos siglos de fusión entre la mitología pagana de la antigüedad y la cultura cristiana europea.

En la plástica barroca, de parecida manera que en la literatura de la época, nos encontramos con alegorías, es decir, personificaciones que se distinguen por los atributos que les acompañan, por ciertos objetos que ayudan a reconocer al personaje. Son alusiones relacionadas de manera directa o indirecta con temas religiosos, emanados de una sociedad adoctrinada por el contrarreformismo. Las alegorías se emplean para representar virtudes, vicios, gestas, situaciones o entidades abstractas. Habrá otra manera en la pintura barroca de plasmar lo inmaterial, a través de los llamados “jeroglíficos” o

la más honda espiritualidad. Por ello se decía de los autos sacramentales de Calderón de la Barca, que habitualmente se representaban ante la Corte y el pueblo madrileño de entonces, que eran como sermones, y que los personajes eran ideas teológicas representadas visualmente por los actores.

Así, además de triunfar el género del bodegón como mero objeto decorativo y placentero para la vista, iniciado ya a finales del siglo anterior siguiendo la tradición del bodegón flamenco ampuloso y rico, del que fue representante en Madrid Juan van der Hammen, existirá otro tipo de bodegón, muy español, que se define por su sencillez, en ocasiones extrema, como los del monje toledano Sánchez Cotán, aludiendo con su actitud de callada humildad inspiraciones ascéticas no explícitas. Así su *Bodegón del cardo* del Prado, es una de las mejores muestras.

Adelantado el siglo se dará otra clase de bodegón muy especial, llamado “vanitas”, que se convierte en la mejor

manifestación de la cultura simbólica de la pintura del Siglo de Oro. Uno de sus más famosos ejemplos es el cuadro del pintor Pereda llamado *El sueño del caballero*, de mediados de siglo, cuyo título ya da la clave de esta “vanitas”, de esa naturaleza muerta singular que expresa una obsesión siempre presente en la mente del hombre barroco: el paso inexorable y destructor del tiempo, representado siempre por un reloj, y la caducidad de los placeres y bienes de la vida. Este cuadro es, pues, un bodegón a simple vista, puesto que muestra un conjunto de objetos sin un tema concreto, sin embargo, éstos al unirse de determinada manera, pasan a trascender su apariencia para aludir simbólicamente conceptos abstractos, como la riqueza (monedas y joyas), la belleza física, que tan pronto se marchita (las flores), el saber humano (los libros y mapas), el poder (la corona y el cetro), y, como culminación, la muerte, que despoja de todo (la calavera). El caballero de este

cuadro es anónimo, no ejecuta ninguna acción, simplemente está dormido, soñando, es decir, no está conciente de sí, planteando el autor esa percepción tan sentida por el hombre en crisis del siglo XVII de que la vida es también un sueño, del que despertamos al morir. Un ángel despliega el comentario moral que ilustra visualmente el cuadro.

El pensamiento barroco, y concretamente el del hombre culto español, el de tantos artistas, poetas y literatos madrileños que residían en esas décadas en la Corte madrileña, gira en torno a esa lucha entre las diversiones y el frenesí vital del oropel cortesano y la certidumbre de la desaparición de tanta vanidad ante la muerte, como si de un liviano y fugaz sueño se tratase.

El creciente sentimiento de desengaño vital de la primera mitad del siglo XVII se agudizó en ciertos ambientes, caso de la Corte madrileña, por ser epicentro de los avatares políticos y económicos que obligaban a vivir día a día en un



ambiente de decadencia e incluso deshonra generalizada frutos de unas circunstancias que parecían ya no tener remedio y que estaba volatilizando lo que antes había sido uno de los imperios más poderosos que había tenido el mundo.

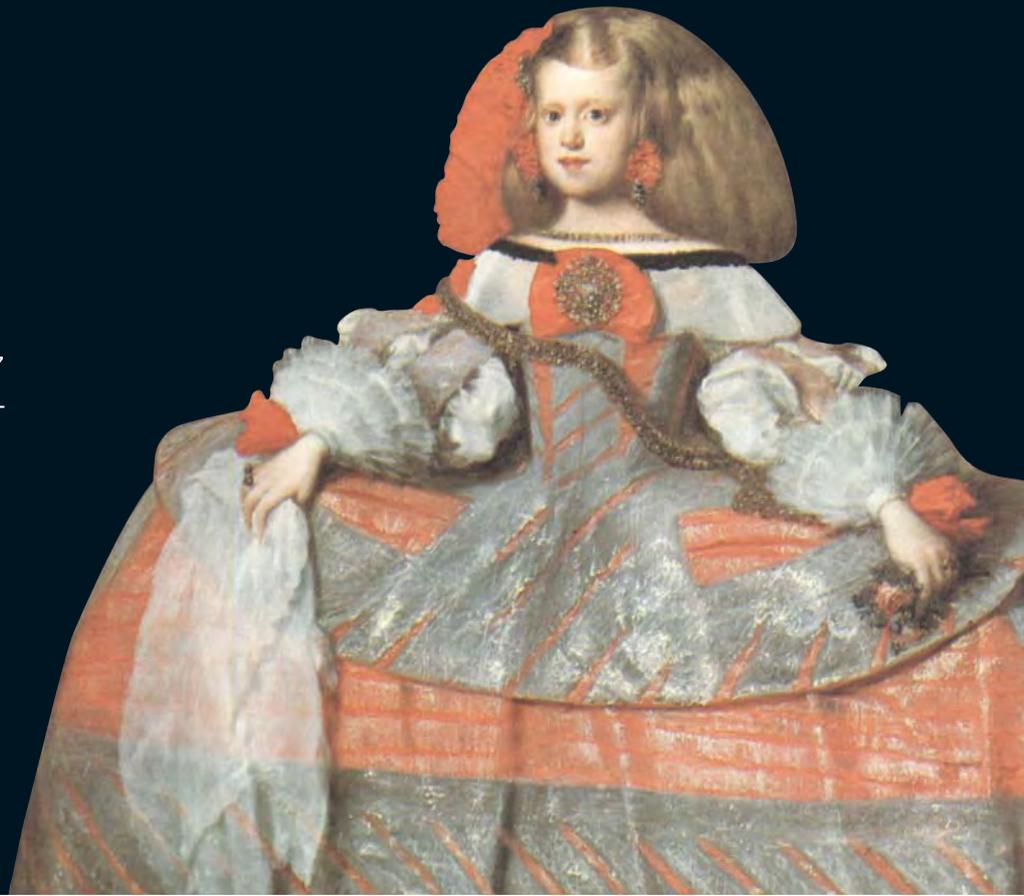
Pero esta desconfianza y desilusión no les llevó a ciertos artistas, aquellos que precisamente formaron lo mejor de la escuela madrileña, a negar

la realidad y a intentar idealizarla, sino, al contrario, a buscar, con más intensidad si cabe, la vida a través de los sentidos aunque este goce vital se mostrase, en muchas ocasiones, teñido de la melancolía por su fugacidad. Estos artistas buscarán, en última instancia, trascender el desasosiego mediante la búsqueda de lo espiritual e infinito en lo que les rodea,

Arriba
Bodegón del cardo de
Sánchez Cotán.

como única vía posible a la esperanza, en una nueva relación con la realidad que los mejores espíritus de la mística castellana habían ya mostrado en sus escritos.

Velázquez



Arriba
La infanta Doña Margarita de Austria, hija de Felipe IV y Mariana de Austria, de Velázquez. Fue el último retrato en el que trabajó, siendo terminado por su discípulo y yerno Juan Bautista Martínez del Mazo.

Velázquez es reclamado desde Madrid después de consagrarse en Sevilla por su fama como retratista. Una vez en la capital el Rey le introduce directamente en el ámbito cortesano. Fue por este motivo por lo que su producción religiosa en Madrid, es decir, la que demandaba la clientela media, es excepcionalmente reducida. Aún así, hará una obra maestra, como el bellissimo *Cristo crucificado* para el convento de las Plácidas

de Madrid, pintado en 1630 por encargo del Rey en las circunstancias comentadas más arriba al mencionar la historia de este convento, y la *Coronación de la Virgen* para el oratorio de la reina, de simbólica composición triangular, aludiendo al Corazón de María, que demostraba afinidades con la imaginería sevillana, aunque rompía todas las normas de representación al uso por la plasmación de una quietud

el artista cortesano



interiorizada que se alejaba del patetismo expresivo que tanto gustaba al pueblo.

En general, sus obras religiosas fueron lo contrario de didácticas y se necesitaba, ya entonces, conocimientos especiales para desentrañar el oculto mensaje tras su aparente naturalismo. Conocedor de la obra de Caravaggio fue el artista español mejor dotado para asimilar la carga revolucionaria en cuanto al tratamiento de los temas de

este pintor italiano. Algunas de sus escenas religiosas, especialmente de su etapa sevillana, se han denominado retratos o bodegones “a lo divino”. Su manera de representar llegará a ser opuesta a la de los pintores más conocidos del momento madrileño como Carducho, especialmente después de su primer viaje a Italia.

En los retratos de la familia real, durante el reinado de Felipe IV,

es donde Velázquez centra más su producción. En ellos triunfará la naturalidad y el interés psicológico por el personaje sobre los antiguos retratos protocolarios tan herméticos y distantes anteriores. Los individuales del Rey y los varones de la familia tendrán una factura aún más suelta, incluso los representará al aire libre, lo que le dará pie a la introducción de los fondos de paisajes velazqueños inspirados

en la Sierra de Guadarrama, que se conservan en el Prado. En estos retratos los personajes aparecen sobre caballo en corbeta con aire marcial, marcando una línea compositiva en diagonal enormemente dinámica, o, en otras ocasiones, vistiendo sencillo traje de caza, que parece humanizarlos y hacerlos más accesibles. Por el contrario, los retratos femeninos velazqueños son mucho más cortesanos, luciendo con gran fastuosidad los trajes de la época, como el llamado “guardainfantes” que daba ocasión para desplegar las más fantásticas calidades pictóricas reproduciendo las texturas de las sedas, brocados, encajes y joyas.

Velázquez trabajará otras temáticas variadas, casi inclasificables, como el cuadro de *Las Lanzas* o *La rendición de Breda*, dentro de la serie de grandes cuadros de la década de 1630 para el Salón de Reinos del nuevo Palacio del Buen Retiro, cuyo origen se debió a una iniciativa del Conde-Duque de Olivares. Velázquez se aleja

Abajo
La Coronación de la Virgen.





Abajo
Felipe IV a caballo.

en el tratamiento del tema bélico del heroísmo exaltado o la manifestación explícita de la fuerza y el poder, prefiriendo mostrar la elegancia y gentileza en vencedor y vencido, como alusión a la exquisita y contenida etiqueta cortesana española. El cuadro es un prodigio compositivo que logra a través de distintos planos generar una compleja sensación de profundidad aérea.

Los esfuerzos del barroco por atrapar el movimiento no pueden dejar de ligarse con este interés y observación del paso del tiempo, el movimiento será interpretado como la captación de lo temporal. Por otra parte el artista intentará meter al espectador psicológicamente, e incluso espacialmente, en la escena representada, y Velázquez lo consigue plenamente en su obra *Las Hilanderas* en la cual, utilizando como pretexto una descripción del trabajo de un taller de tapices, se representa una escena mitológica adaptada casi teatralmente al siglo XVII, la fábula de Pallas y Aracne, en la cual, la segunda, por haberse



atrevido a tejer un tapiz con los vicios de los dioses fue convertida por la diosa en una araña. La fijación del momento de la acción lo intensifica Velázquez con el recurso de hacer desaparecer los radios de la rueda, situada en el primer término, logrando un innovador efecto visual ilusionista de movimiento.

La estrategia verdaderamente nueva de Velázquez fue tratar los acontecimientos cotidianos como históricos, e incluso simbólicos, y los históricos o mitológicos como algo muy próximo y real. Esta actitud encarna los más ricos y profundos entresijos de la manera de sentir y pensar del hombre culto español del XVII.



Izquierda

La reina Mariana de Austria. Hija del Emperador Fernando III, fue segunda esposa de Felipe IV y regente del que sería Carlos II. El reloj del fondo parece el mismo que el de la pintura de Pereda y nos habla de simbolismos que enriquecen con nuevos significados el supuesto realismo velazqueño.

Izquierda

El príncipe Baltasar Carlos de caza. El esperado heredero nacido del primer matrimonio de Felipe IV fallecería a los diecisiete años. Al fondo el paisaje de la Sierra de Guadarrama que el pintor supo reproducir magistralmente.

Izquierda abajo

La rendición de Breda o el cuadro de Las Lanzas.



La mitología se ve con el distanciamiento casi irónico de una sociedad que ha interiorizado un arte al límite de lo emocional, y se ha identificado con el dolor trágico y el misticismo de la imaginería contrarreformista.

Por este interés de los pintores madrileños en el género del retrato estaba determinado el realismo naturalista a obtener éxito, llegando a su culminación gracias al genio de Velázquez. Mientras para el artista renacentista, especialmente el italiano, el desnudo significó la búsqueda ideal y universal de la belleza



Derecha
Las Hilanderas que relata
 la fábula de Aracne.



humana, al artista barroco, y especialmente Velázquez, le atrajo precisamente lo contrario, el individuo concreto, el poder personalizar psicológicamente al máximo, buscando la expresión interior, el reflejo de lo individual y único, la expresividad del alma a través del rostro.

En esta búsqueda de lo individual se llegará a desear plasmar lo excepcional, lo raro, lo monstruoso o deforme, de ahí el interés por los enanos, bufones, mendigos y pícaros, que son contemplados con total comprensión y simpatía. Se encuentra una nueva belleza en lo singular, y esta será una de

las grandes conquistas de la pintura velazqueña. Es en esa aceptación serena e incluso alegre de su duro destino, que descubrió en los deformes y desvalidos, donde encuentra finalmente Velázquez la grandeza y la más alta dignidad del alma humana. Sus bufones, enanos, su Esopo, representado por el pintor como un verdadero mendigo, así lo confirman.

Su cuidado detallismo nunca cansa ni parece gratuito o un alarde de virtuoso porque se intuye que hay algo muy profundo y poético implícito que nos habla de una manera novísima de mostrar el mundo.

Es a través de este naturalismo bañado por una nueva luz como logra su fuerza expresiva y una verdad no reñida, de manera misteriosa y genial, con las más altas exigencias de belleza.

El cuadro de *Las Meninas* lo pinta dentro del Alcázar madrileño y representa la culminación de su genio. En él se representa ese ambiente íntimo del Alcázar que tan bien conocía como Aposentador de Palacio. Se retrata a sí mismo en el mismo plano que los personajes centrales, y no pintando, sino en actitud reflexiva, en la sombra, como

Izquierda arriba

Retrato de Monstrua, obra del pintor de la corte y contemporáneo de Velázquez, Juan Carreño de Miranda.

Izquierda abajo

Retrato del bufón Don Sebastián de Morra, al contrario que el personaje anterior, éste, como servidor de la familia real, ostenta la dignidad del tratamiento junto a su nombre y apellido.

Derecha

Las Meninas.



llamando la atención sobre la dimensión intelectual del artista. Se piensa que la cruz de Caballero de Santiago, que le fue concedida al final de sus días y que ostenta en su pecho, la mandó el Rey pintar como un particular homenaje después del fallecimiento del pintor.

El pretexto del cuadro es un momento de descanso de la infanta Margarita acompañada de sus servidores, enana, bufón y meninas, llamadas así a las hijas de familias de linaje que desde su infancia entraban a servir a las infantas niñas como damas de compañía, costumbre que se extinguió con la casa de Austria. Al fondo aparece la pareja real reflejados en un espejo, un recurso muy querido por Velázquez: la idea del

cuadro dentro del cuadro, jugando a la definición última de la realidad, se presta, además, a generar ambiguas relaciones con un supuesto espacio no visible por el espectador, de prosapia muy barroca. En *Las Meninas* culmina su búsqueda por captar la sensación de atmósfera dentro del cuadro gracias a la muy estudiada composición y a los sabios juegos de luz y sombra. Múltiples detalles en la representación del ambiente, de la composición, de los significados implícitos, la hacen una de las obras más geniales y complejas de la pintura europea del seiscientos.



Biografía

Diego Velázquez y Silva, nace en Sevilla en 1599 y allí entra con once años de aprendiz en el taller del influyente pintor y tratadista Francisco Pacheco, con cuya hija se casará, como era usual en la época, y el cual le ayudará a encauzar su carrera en la Corte, donde logra instalarse definitivamente en 1623, gracias, en gran medida, a la ayuda prestada por su paisano, el poderoso valido del rey Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares.

En 1629 realiza, animado por Rubens, al que había conocido en Madrid, su primer viaje a Italia y estudia la obra de Tiziano, Tintoretto, Leonardo y Miguel Ángel. Conoce a José de Ribera, el Spagnoletto, transforma su sentido del color, que se hace más luminoso y se interesa por la perspectiva aérea.

Su carrera paralela como cortesano, que tanto ansiaba para tener estabilidad vital, se inicia cuando es nombrado por el Rey en 1643 su Ayudante de Cámara, lo que significaba el máximo favor real. En 1649 inicia su segundo viaje a Italia, donde permanece dos años en calidad de embajador artístico, encargado por el Rey de adquirir obras de arte, decidiéndose por obras de Tintoretto y Veronés, entre otros, muchos de ellos hoy en el Museo del Prado.

A su vuelta es nombrado Aposentador Real, decorando y administrando las residencias reales. Aunque su intensa actividad palaciega le resta mucho tiempo, pintará en estos últimos años algunas de sus obras cumbres como *Las Meninas* y *Las Hilanderas*.

Al final de su vida obtiene, por fin, su más ansiado anhelo, que se le concediera el título de Caballero de la Orden de Santiago, lo que equivalía a elevar su estatus, de pintor artesano que trabajaba con sus manos, a hidalgo, lo que significaba el ennoblecimiento familiar, tan importante para la prosperidad y obtención de numerosos privilegios hereditarios e, implícitamente, el reconocimiento de la dimensión intelectual de la actividad artística como pintor, que siempre reivindicó vivamente. Moriría en Madrid en 1660.



Izquierda

Detalle de *Las Meninas* con el autorretrato de Velázquez.

La pintura madrileña durante la segunda mitad del siglo XVII

En el reinado de Carlos II, ya traspasada la segunda mitad de siglo, uno de los pintores más destacados de la escuela de pintura madrileña fue Carreño, el mejor retratista de la corte tras la desaparición de Velázquez, que pintará tanto al Rey Carlos II como a su madre y regente Doña Mariana de Austria. Además de las influencias anteriormente comentadas para toda la escuela madrileña, se nota en este pintor la huella del gran retratista flamenco Van Dyck.

Francisco Ricci, discípulo de Carreño, en sus frescos dejará constancia de haber sido el mayor virtuoso en la técnica de la perspectiva en escorzo, logrando vertiginosas sensaciones de movimiento ascendente muy adecuadas para representaciones celestiales



Derecha arriba

Calisto y Danae de Rubens que formaba parte de las colecciones reales.

Derecha abajo

San Francisco Javier del pintor Claudio Coello.

llenas de ángeles y santos, como la de la iglesia de San Antonio de los Alemanes ya vista, en donde su arquitectura fingida, bordeando su bóveda elíptica, apabulla por su monumentalidad, dando paso a la escena cumbre de la *Apoteosis de San Antonio* de Carreño. Como pintor del Rey desde mediados del siglo, Ricci decoró con frescos muchos techos del Alcázar madrileño. Un hermano suyo Juan, benedictino, fue un famoso retratista de la época y seguidor del estilo velazqueño.

Francisco de Herrera el Mozo se distingue por sus composiciones de exaltación sobrenatural, como su *Apoteosis de San Hermenegildo*, que estuvo en el retablo de la iglesia de San José de los Carmelitas Descalzos y hoy está en el Prado. Es una de las primeras muestras, a mediados de siglo, y tras un viaje a Italia, de los intensos efectos luminosos con “rompimientos de gloria”, a la manera veneciana, escuela que



tanta influencia ejerció en los pintores madrileños, junto a lo visto de la pintura romana y la obra de Rubens, cuando éste

trabajó durante algunos meses en la Corte madrileña.

Quizá de esta última etapa con los Austrias sea el pintor más importante Claudio Coello, discípulo de Ricci, también fresquista y autor de obras de grandes proporciones para lienzos de retablos, como hemos visto. En la iglesia de Valdemoro se destruyeron retablos suyos y fue saqueada por los franceses, pero se conservaron unos cuadros pintados por él de *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*. Discípulo de Ricci fue también Antolínez, famoso por sus Inmaculadas, aunque dejase más obras en iglesias madrileñas.



LA ARQUITECTURA DE LOS AUSTRIAS

La construcción del Palacio del Buen Retiro y otros edificios en los Reales Sitios • La arquitectura civil madrileña • La Plaza Mayor de Madrid y las plazas porticadas de la Comunidad • La arquitectura popular madrileña



Arriba
*Vista del Palacio del
Buen Retiro*, pintura
del siglo XVII.

Aunque la arquitectura religiosa fue omnipresente con los Austrias, también se realizaron obras de arquitectura civil importantes, formalizándose tipos arquitectónicos, una vez más, de la mano del arquitecto real Juan Gómez de Mora, alrededor del cual gira la arquitectura madrileña, al menos durante la primera mitad de siglo.

A pesar de la amplia difusión de los tratados de arquitectura italianos, la preocupación teórica en la arquitectura madrileña fue

escasa, aunque hubo algunos ejemplos de arquitectura civil de mucha ambición. La arquitectura religiosa de los conventos costeados por la nobleza se significaba por un estereotipo de fachada que ayudaba a diferenciarla del resto de los edificios, indicando desde lejos su ubicación, dentro del dedalo de calles que era el Madrid de los Austrias, gracias a sus elevadas cúpulas con chapiteles de pizarra recortadas sobre el horizonte urbano. Sin embargo, todos sabían que la verdadera razón de ser de



La construcción del Palacio del Buen Retiro y otros edificios en los Reales Sitios

estas instituciones estaba volcada en el interior, donde se desplegaba un verdadero universo iconográfico de pintura y escultura religiosa, que alcanzaba su culminación en el retablo mayor, donde se situaba el escenario del culto, es decir, el altar.

En la arquitectura civil de la Corte de los Austrias, por el contrario, lo que sucedía en los interiores estaba velado al pueblo, era secreto de Estado y aunque llegase a existir cierto lujo en su interior, no fue en

absoluto comparable al que vendría después con los Borbones. Lo que interesaba, sobre todo, era reflejar al exterior, de manera contundente, el peso de la Administración o el poderío de la nobleza cortesana, de la que sólo trascendía al pueblo, y ocasiones extremas, sus intrigas y luchas por estar lo más cerca de la Corona. La arquitectura palaciega de la nobleza no fue un alarde de riqueza y se siguió en muchos casos construyendo con los aparejos tradicionales, dejando

sólo para las portadas la sillería.

Hay dos grandes etapas en la evolución de la arquitectura civil madrileña del XVII, de manera un tanto parecida a otros campos artísticos de esta época: una primera clásica, purista, de estilo severo y geométrico influida por Herrera a través de su discípulo Francisco de Mora y una segunda etapa, ya plenamente barroca, con mayor profusión ornamental y dinamismo de formas.

En el siglo XVII Felipe III encarga a Juan Gómez de Mora que remodele, una vez más, el

Alcázar. Reconstruye la fachada principal, creando lo que será el prototipo de fachada civil madrileña formada por varios cuerpos superpuestos, que se relacionan mediante órdenes

clásicos, y encuadrada entre dos torres.

Sin embargo, la gran obra aúlica del periodo es la construcción de nueva planta del Palacio del Buen Retiro a partir de 1630 a

instancias del Conde-Duque de Olivares que regaló unos terrenos propios al monarca cerca del monasterio de los Jerónimos. El autor fue Alonso Carbonell, siendo la decoración





Página anterior

Detalle con una vista del Alcázar, con las reformas anteriores al incendio. Se puede apreciar el edificio del Tesoro, las Descalzas y en primer lugar del puente de Segovia.

Abajo

La Torre de la Parada, pintura del siglo XVII, Palacio Real.

interior dirigida por Juan Bautista Crescenzi. La oportunidad de construir este nuevo palacio en la zona oriental de la Villa, venía dada por su proximidad con el monasterio de San Jerónimo el Real, donde la Corona había construido unas estancias para el Rey y su séquito sobre una gran área de terreno que terminaba en el olivar cercano a la antigua basílica de Atocha.

Se ideó este nuevo palacio como una residencia palaciega suburbana de recreo dedicada a toda clase de festejos y representaciones teatrales, pues efectivamente allí se estrenaron muchas de las obras de Lope de Vega y otros autores insignes del Siglo de Oro.

De todo el enorme conjunto construido, sólo ha quedado el llamado Salón de Reinos, destinado en la actualidad a ser Museo del Ejército y decorado en su día según criterio de Velázquez con obras algunas de las cuales han perdurado y se



muestran hoy en el Museo del Prado. La otra dependencia conservada es el llamado Casón del Buen Retiro, antiguo Salón de Bailes, que ha conservado uno de los pocos frescos de este conjunto, Heracles y el origen del Toisón de Oro, obra del gran fresquista Lucas Jordán, uno de los raros ejemplos de tratamiento mitológico al que

tan ajeno fue el siglo XVII español, en parte por lo contraria que era la Inquisición al desnudo. Reformado con lenguaje neoclásico se convirtió en el Museo de Pintura del siglo XIX.

El Palacio del Buen Retiro fue construido originalmente en ladrillo visto y no tuvo una fachada verdaderamente representativa, aunque sí varias plazas, una más privada encuadrada por torres enchapiteladas, a la que daba el Salón de Reinos, y otra más abierta y pública donde se instaló la famosa escultura de Leoni, Carlos V y el Furor. Dada las penurias económicas de esas décadas, el palacio fue creciendo sin una planificación previa, sino por sucesivas agregaciones de nuevas alas y pabellones a la traza inicial. Por el contrario, el interior fue de un enorme valor artístico debido a las colecciones de pintura que se encargaron ex profeso y de las que ya se han hablado en el apartado de



pintura. En cuanto a los jardines, debieron esperar al siglo XVIII para alcanzar su momento de mayor esplendor, dado que en la época de Carlos II decayó mucho como Real Sitio.

Desde la Edad Media las tierras comunales del Concejo madrileño, situadas en el llamado Monte del Pardo, habían ido siendo poco a poco enajenadas por la Corona, que transformó amplias extensiones de monte en cazadero real. Este hecho, al margen de otras consideraciones históricas, ha

servido para que se haya conservado intacto hasta la actualidad un extenso territorio de gran valor ecológico.

En este lugar se edificarán una serie de edificios residenciales para la Corona. Ya en época de Felipe II, hacia 1548, se había construido la Torre de la Parada, obra de Luis de Vega, como lugar de descanso en el transcurso de las cacerías. Felipe IV la transformó, con proyecto de Juan Gómez de Mora, en un pabellón en el que la torre, normalmente en las esquinas, se convirtió en la

protagonista absoluta. En su interior se decoró con colecciones pictóricas de Velázquez y Rubens, que serían saqueadas, en parte, por las tropas austríacas en la Guerra de Sucesión y las restantes trasladadas al nuevo Palacio Real, iniciando la Torre una decadencia de la que no se recuperó, quedando hoy sólo sus ruinas.

El otro gran edificio fue el Palacio del Pardo, construido por Carlos I, en sustitución de uno anterior del siglo XV de Enrique III, con proyecto



Izquierda

Palacio del Pardo en la época de los Austrias, pintura del siglo XVII.

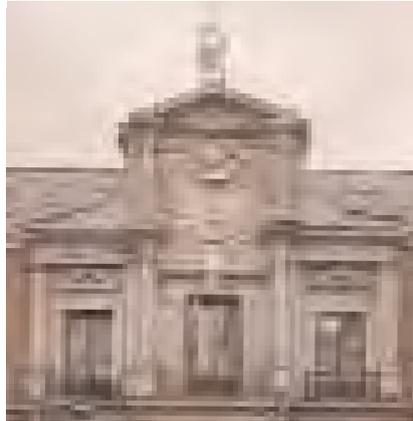
Página anterior

Detalle de la cúpula decorada con mármoles del Panteón Real en El Escorial.

también de Luis de Vega. Tras incendiarse, se remodeló por Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora jugando con el esquema tradicional de cuadrado con cuatro torres angulares de los palacios renacentistas de los Austrias. En época de Felipe II se transforman los tejados incorporando la pizarra y el plomo, al gusto flamenco, trayendo para ello expertos de los Países Bajos. Esta nueva solución constructiva terminaría por cambiar la imagen de la arquitectura palaciega española

del siglo XVII, hasta entonces de fuerte raigambre mudéjar. El Panteón de los Reyes de El Escorial, cuyo proyecto inicial era también de Herrera, fue transformando en 1617 por decisión de Felipe III, que encargó al italiano Crescenzi, en calidad de superintendente de las obras reales, la decoración, con proyecto arquitectónico de Juan Gómez de Mora. Este diseñó un espacio octogonal en recuerdo del Santo Sepulcro de Jerusalén, cubriéndola con una bóveda de claras alusiones

simbólicas a la bóveda celeste. La pureza del diseño original de Mora fue alterada por Crescenzi con un revestimiento ornamental riquísimo y original, jugando con mármoles y jaspes suntuosos de distintos colores y profusión de aplicaciones en bronce de inspiración naturalista, completamente alejadas de la abstracción geométrica que había imperado en todo el proceso creativo escorialense. El resultado alcanzó unos efectos ópticos de multiplicidad cercanos ya a la estética barroca.



Página anterior

Escudo que ostenta el
Palacio de Santa Cruz.

Izquierda

Palacio de Santa Cruz, hoy
Ministerio de Asuntos
Exteriores.

Abajo

Antigua vista del Palacio de
Santa Cruz en el siglo XVII.

La arquitectura civil que se hizo en el XVII obedeció sustancialmente a las necesidades de la nueva Corte, este es el caso del edificio de la antigua cárcel de Corte, llamado Palacio de Santa Cruz, y actual Ministerio de Asuntos Exteriores, que se debió en principio a un diseño de Alonso Covarrubias, de mediados del siglo XVI, reedificado por Juan Gómez de Mora hacia 1616. La planta corresponde a los trazados rígidamente simétricos renacentistas, siendo rectangular y abierta por dos patios con órdenes clásicos superpuestos. En el eje central, entre los dos patios, se extendía el vestíbulo, la escalera de honor y, al fondo, la capilla.



En la fachada se alternó rítmicamente el ladrillo visto y sillería, en ocasiones almohadillada, enmarcándola con torres en los ángulos de chapiteles apizarrados y portada con gran escudo real

y frontón, toda ella compuesta mediante una controlada ordenación clásica, que será ya signo distintivo de la arquitectura palaciega señorial para todo el XVII.



Izquierda
Ayuntamiento de Madrid.
Abajo y página siguiente
Castillo de Villaviciosa de Odón.



El otro gran edificio civil del XVII, y uno de los últimos edificios diseñados por Mora, fue el Ayuntamiento de Madrid, en 1644, terminado por los arquitectos mayores de la Villa, José del Olmo y Teodoro Ardemans. Se construyó en la antigua plaza de San Salvador, en cuya antigua iglesia se hacían en la Edad Media las reuniones del Concejo y había edificios importantes de siglos anteriores.

La fachada, de doble entrada porque en un principio se pensó que acogiera también la cárcel de la Villa, tiene un molduraje propio de la segunda etapa del barroco madrileño. Vuelve a combinarse el ladrillo, la piedra caliza y el granito. En el siglo XVIII Juan de Villanueva recompondría la fachada que da a la calle Mayor incorporando una gran galería.

En la provincia, destacaríamos el castillo de Villaviciosa de Odón construido por la Casa de Moya, es decir, los Condes de Chinchón, que tenían la pedanía de Sacedón a la que pertenecía Odón, para recuperar un castillo anterior destruido en la Guerra de la Comunidades. Aunque trazado a finales del XVI, algunos piensan que por los propios Juan de Herrera y Francisco de Mora, dada la



dilación con que se acometieron las obras, debió de construirlo Bartolomé Elorriaga, ya en el siglo XVII.

Su planta cuadrada con cuatro torres circulares inscritas en los ángulos y coronadas por chapiteles, todo ello a la misma altura, salvo la cuarta, cuadrada y un poco más alta, como recuerdo de la torre del homenaje medieval, indica el sentido más residencial que

defensivo de esta construcción. De los tres pisos, el superior se retranquea de manera que deja un pasillo de circunvalación alrededor de todo la fachada a modo de los antiguos adarves de las murallas. Se construyó con mampostería irregular, salvo la sillería de granito de los recercos, destinada a fortalecer la fábrica.

En el siglo XVIII Felipe V compraría el Condado de

Chinchón para su hijo Felipe, aunque terminaría habitándolo su hermano, el futuro Fernando VI, que lo declaró Sitio Real para ir a cazar allí, proyectándose unos jardines a la francesa, que nunca llegarían a realizarse. Después de pasar por las manos de múltiples descendientes de la familia real y dedicarse a numerosas funciones, ajenas a sus orígenes, actualmente es el Archivo Histórico del Ejército del Aire.



La Plaza Mayor de Madrid y las plazas porticadas de la Comunidad

La Plaza Mayor se construye en una zona denominada en la Edad Media, Plaza del Arrabal, estando pues, en su origen, extramuros, en una zona donde se asentaron numerosos judíos en casas de soportales con pies derechos de madera, donde situaban sus tiendas.

El proyecto de la plaza fue de Juan Gómez de Mora fechado en 1617, esta vez en calidad de arquitecto mayor del Ayuntamiento de Madrid, fue la obra con más ambición urbanística y arquitectónica del siglo para lo que hubo que realizar numerosas expropiaciones y replanteos del terreno, logrando dotar de una nueva simetría y apertura al conjunto de calles angostas e irregulares del entorno.

De los cuatro lados con pórticos de piedra berroqueña, uno se ocupó por la Casa de la Panadería, fachada que se diferenciaba del resto por sus arquerías de medio punto, en lugar de soportales con pilares, y por sus torres con chapiteles. A esta fachada se abría el Balcón Real para que la familia real siguiese los espectáculos. Esta Casa, tras un incendio en 1672, se remodeló añadiéndosele nuevas molduras

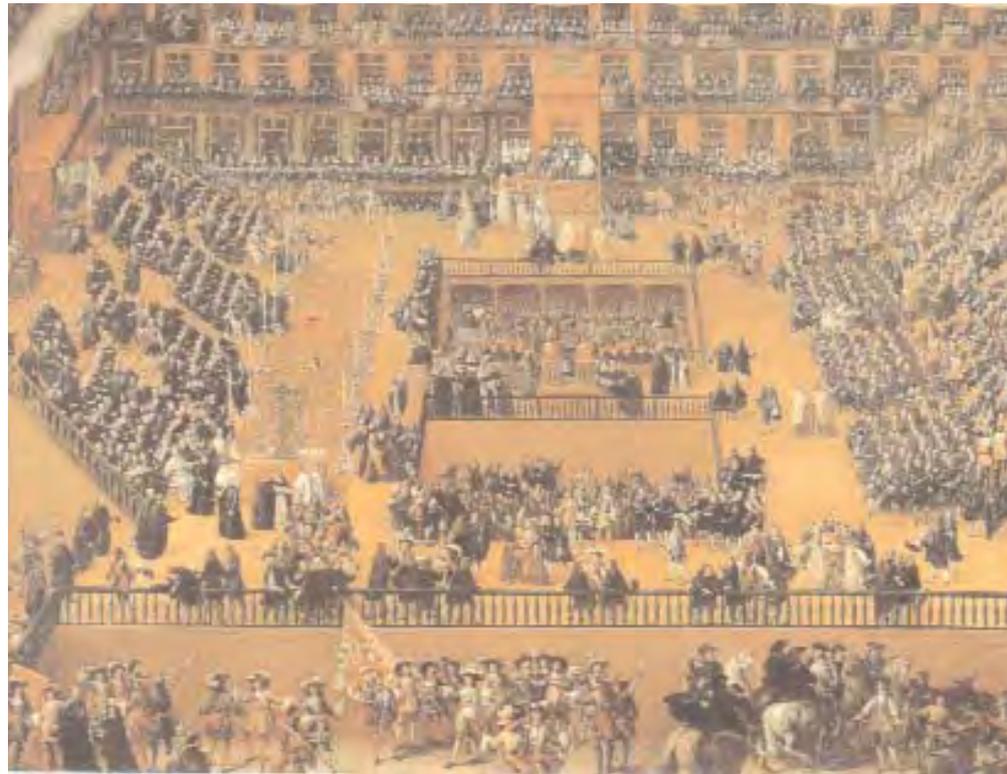


Página anterior

Vista actual de la Plaza Mayor de Madrid con la Casa de la Panadería.

Derecha

Auto de Fe en la Plaza Mayor, pintura del siglo XVII.



más acordes con el gusto estético barroco.

Desde la época de Felipe III, además de servir como mercado, zona comercial sus bajos y vivienda particular sus cinco pisos y buhardillas, se realizaron en ella desde ejecuciones y solemnes celebraciones de Autos de Fe inquisitoriales, que podían durar todo un día, a toda clase de festejos como corridas de toros, representaciones teatrales,

bailes, juegos de cañas y mascaradas, para todo lo cual estaba estipulado por el Ayuntamiento el alquiler obligatorio de los balcones por parte de los vecinos.

Las plazas mayores porticadas se consideran que forman parte de una de las más destacadas aportaciones del urbanismo castellano-manchego de este periodo, dentro de cuya órbita se encuentra el territorio

madrileño. En estas plazas mayores no estuvieron representados ni el estamento nobiliario ni el religioso, sino la comunidad. Fueron lugares abiertos donde podía reunirse la población, tanto para asistir al mercado como a cualquier otra manifestación de tipo público aglutinadora de una sociedad concreta, el escenario por excelencia del devenir histórico de estos pueblos.

Ya en 1480 los Reyes Católicos, interesados en fortalecer el poder concejil frente a la nobleza señorial, habían intentado la dignificación de su función mediante una pragmática en la que ordenaban

a las poblaciones, bajo la amenaza de retirarles el título de villa o ciudad, con la merma de derechos y privilegios que ello comportaba, que construyesen edificios como sede de “sus ayuntamientos y concejos y en

Abajo

Vista aérea de la Plaza Mayor de Chinchón.

Página siguiente

Fotografía de los años sesenta que muestra la utilización de la Plaza de Chinchón como plaza de toros (Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares).

que se ayunten las justicias y regidores y oficiales”. Su regularidad formal contrastó desde un principio frente a la total irregularidad de las anteriores plazas medievales, surgidas al aprovechar algún retranqueo de calles comerciales o espacios vacíos a la salida de las puertas de las murallas, donde durante siglos se celebraron las ferias y mercados.

La construcción de estas nuevas plazas mayores se inició durante el Renacimiento en los lugares más florecientes, a imagen de las plazas porticadas del renacimiento italiano, las cuales algunos creen ver su origen en los antiguos foros romanos, pero se materializaron en Castilla a lo largo del siglo XVII gracias al







Arriba
Vista aérea de la Plaza Mayor
de Chinchón.

Derecha
Soportales.





paulatino fortalecimiento de la institución del Concejo. Eran plazas multiusos donde se ofrecían los servicios comunales al pueblo. La plaza mayor enriqueció las poblaciones rurales de nuevos significados espaciales, dando representación física al modelo de sociedad del momento, y un marco para el desarrollo de la identidad de su población.

La plaza mayor ha funcionado desde sus orígenes como el soporte formal de contenidos comunitarios. Teniendo en cuenta que los usos van siempre por delante de las formas, con la creación de las plazas mayores sólo se concretaron las nuevas funciones institucionales de una sociedad civil cuyo poder empezaba a ser tan fuerte como el de los señores.

Entre las numerosas plazas mayores de la Comunidad madrileña destacan la de Navalcarnero, Belmonte del Tajo, Ciempozuelos, Colmenar de Oreja, Villar del Olmo y Villarejo de Salvanés. La plaza mayor se conforma con una serie de construcciones, generalmente de dos y tres plantas sobre pórticos con columnas de piedra y originalmente abiertas mediante balcones de madera con revocos de cal de vivos colores. Las plantas superiores se construían, como era el sistema popular más extendido, con ladrillo y entramados de madera.

Una de las plazas mayores más conocidas de Madrid es la de Chinchón con su inolvidable formación irregular escalonada de balcones, el caserío y la mole de la iglesia. Iniciada de forma espontánea con las primeras

casas en el siglo XV, no llegó a cerrarse como plaza hasta bien entrado el siglo XVII. Sus balcones son en gran parte corridos y de madera, soportados por pies derechos con zapatas, habiéndose establecido un sistema de propiedad muy común en este tipo de plazas, que aún perdura, por la que los propietarios de los balcones en ocasiones no son los mismos que los de las casas correspondientes, habiéndose estipulado una servidumbre de paso para acceder a ellos cuando se celebran espectáculos. En esta plaza se celebrarían acontecimientos como la corrida de toros organizada en honor de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla en 1502, o la proclamación popular de Felipe V como Rey en la Guerra de Sucesión.



La arquitectura popular madrileña

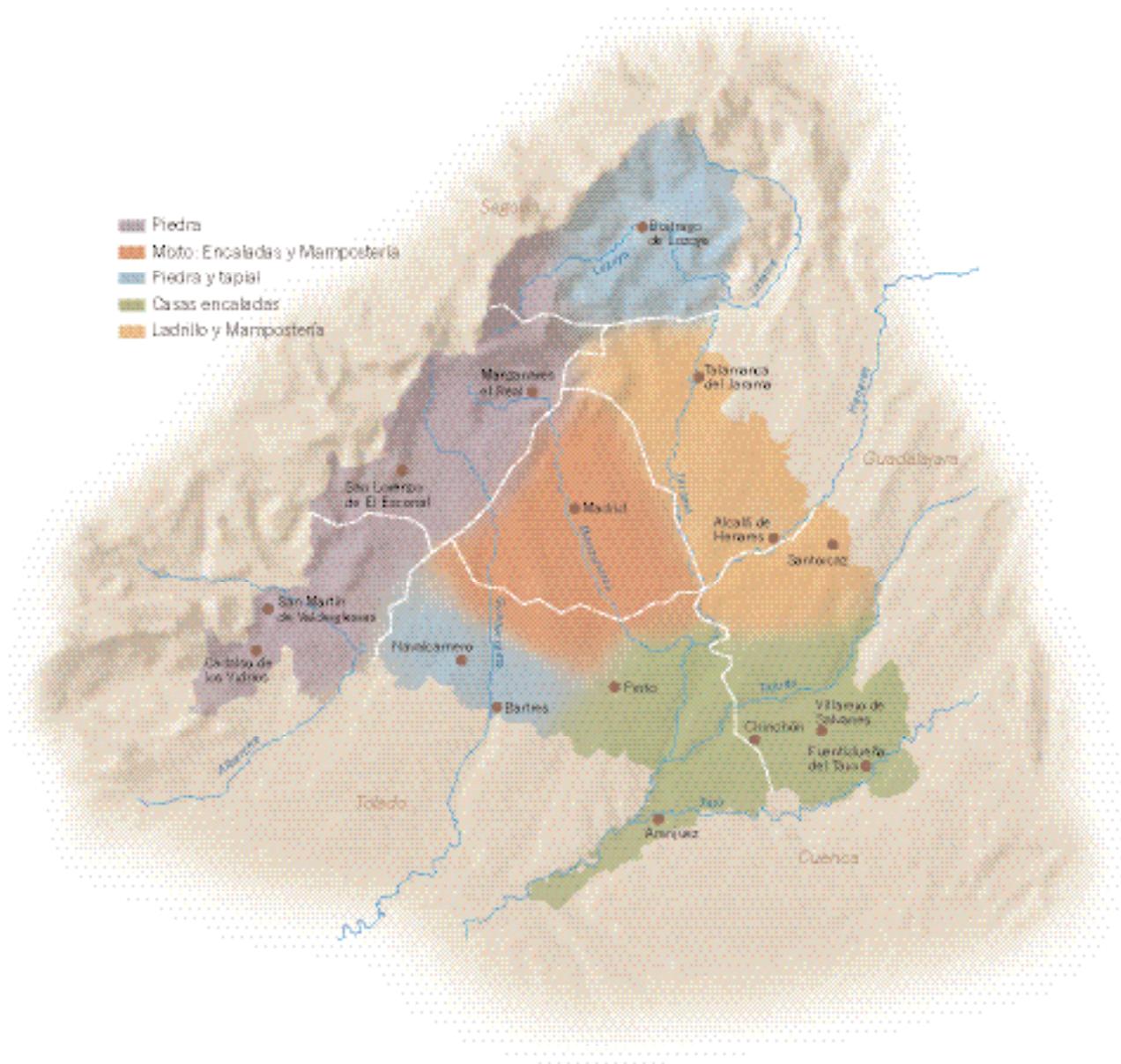
Cuando se habla de arquitectura popular se mencionan normalmente aquellas construcciones que no albergan significados públicos, que no fueron representativas de ningún poder ni estamento, lo cual no quiere decir, en ningún caso, que no expresen con fuerza y espontaneidad las maneras de sentir y vivir de los hombres de su tiempo. Pero, siendo una arquitectura que se adaptaba a las necesidades más esenciales del hombre, tuvo siempre un aire más intemporal al no

sujetarse a las veleidades de los lenguajes artísticos, aunque la arquitectura culta, de algún modo, terminase por contaminarla en ocasiones.

Una de las cualidades que definen a la arquitectura popular es la adaptación a los recursos y al medio natural en el que se surgen. Adaptación a la topografía del terreno y a los materiales propios de la comarca geográfica a la que pertenecen. Sus objetivos son la máxima economía de medios para la mayor eficacia funcional.

Página anterior

Una casa popular apoyada en los murallas de Buitrago de Lozoya.



Mapa con la distribución de los materiales utilizados en la arquitectura popular madrileña según las comarcas geográficas.



Izquierda

Distintos aparejos de la arquitectura popular: ladrillo visto, piedra caliza y adobe formando “brencas”.

En ese sentido, es toda una lección de arquitectura y sentido común para el hombre de hoy, que ha perdido gran parte de la sabiduría constructiva popular.

De todo lo dicho se desprende que existe una amplia gama de tipologías dentro de la denominación de arquitectura popular. Puede estar destinada a ser vivienda, adaptada siempre

al clima, tipo de economía, necesidades de almacenaje, etc., y puede ser una construcción subsidiaria para completar las necesidades de un determinado grupo humano.

Así pues, el sistema de producción agropecuario propio del Antiguo Régimen fue definiendo a lo largo de los siglos una serie de construcciones especializadas como los molinos, tanto de viento como de agua, las bodegas, corrales, palomares, hornos, alhóndigas, paneras, parideras, tenadas, chozos de pastores, potros de herrar, puentes, fuentes, lavaderos, batanes, incluso llegó a formalizar si no construcciones propiamente dichas, una serie de hitos para usos aparentemente más intangibles pero igual de necesario para aglutinar las funciones definitorias de una comunidad, tales como las ermitas, calvarios, humilladeros, rollos, picotas, etc.

No hay que olvidar que cuando se habla de diferentes tipologías, en realidad estamos hablando de diferentes matices en las maneras de vivir y producir, que se han ido decantando y perfeccionando a través de la experiencia de sucesivas generaciones, dando como resultado estas construcciones anónimas, que destacan por su funcionalidad y armonía con el paisaje circundante. Es más, la verdadera construcción popular, realizada con las texturas y colores propios de los materiales de la zona, parece confundirse con el paisaje, también gestado a través del tiempo por el hombre, esto es, podría decirse que “es” paisaje.

Han quedado muy pocas construcciones populares anteriores al siglo XVII y, desgraciadamente, es raro encontrar viviendas tal y como fueron en su día concebidas, con la distribución interior original y el sentido interno de



Izquierda

Vista de casas de piedra con los grandes faldones de la cubierta de teja entre medianeras y muros casi ciegos para protegerse del frío característicos de los pueblos de la Sierra, en el pueblo Prádena del Rincón.

Abajo

Agrupación de casas de piedra adaptándose a la topografía del terreno del pueblo de Patones de Arriba.



la manera de vivir preindustrial, salvo que sean construcciones que nadie se haya molestado en “modernizar” y por tanto, en la mayoría de los casos, estén actualmente abandonadas a su suerte, a punto de convertirse en ruina.

Las casas populares tradicionales son el resultado de un sabio conocimiento de los materiales constructivos y, concretamente, la arquitectura hecha de adobe y de tapial, como es la de gran parte de la provincia de Madrid, tenía unas propiedades bioclimáticas imposibles de conseguir con los materiales industriales contemporáneos.

La pérdida de estas viviendas conlleva la pérdida irreparable del significado antropológico de estas construcciones, primordial para la comprensión de nuestro pasado más reciente, en el que la mayoría de la población provenía del mundo rural, y no es sino el triste resultado de décadas de desprecio social hacia las arquitecturas “menores” rurales, consideradas sinónimo de pobreza e incluso de miseria trasnochada.

En la arquitectura popular cualquier gesto, cualquier objeto es portador de

significados profundos, nunca gratuitos, desde el llamador o aldaba, los bocallaves y las veletas, incluso las rejerías, decoradas con formas geométricas de origen ancestral, con figuras de pájaros, gallos y anfibios, herederas de los



Izquierda

Casa del pueblo de Horcajuelo de la Sierra de original trazado curvo para salvar el fuerte desnivel de cotas entre las calles, hoy transformada por su singularidad en pequeño museo etnográfico.

motivos decorativos medievales, destinados a alejar malos espíritus y proteger a los propietarios, hasta las maneras de consagrar las casas con jaculatorias inscritas, hornacinas o dibujos con imágenes sagradas incisas, incluso pintadas, en el yeso de las paredes interiores.

El uso aparentemente casual para el hombre de hoy de colores y sustancias, a base de pigmentos naturales, ha tenido siempre un doble sentido práctico y simbólico: además de poseer propiedades desinfectantes, impermeabilizantes, etc., como

el almagre, el añil, o el almazarrón y la cal, estas sustancias tenían ciertas propiedades “mágicas” para ahuyentar los malos espíritus y se aplicaban en los días previos a la fiesta grande del pueblo, dando un sentido grupal y ritual a la idea de conservación y de constante renovación del entorno más inmediato del hombre que era su vivienda.

Todo ello prácticamente se ha perdido por una supuesta necesidad de “regularizar” y “racionalizar” las viviendas tradicionales, dejando estas actuaciones en manos de técnicos ajenos a las tradiciones

locales generadas durante siglos. Con ello sólo se ha conseguido en muchos casos hacer desaparecer originales y muy decantadas distribuciones interiores, sabias sucesiones de espacios llenos de ricos matices, destrucción de revocos y revestimientos de muros buscando con ello exponer a la vista materiales constructivos que se trabajaron en sus días para no estar vistos.

La casa tradicional popular, por otro lado, no se puede entender sin sus escasos muebles y sus muchas alacenas, sin los utensilios cotidianos y la ordenación del fuego del

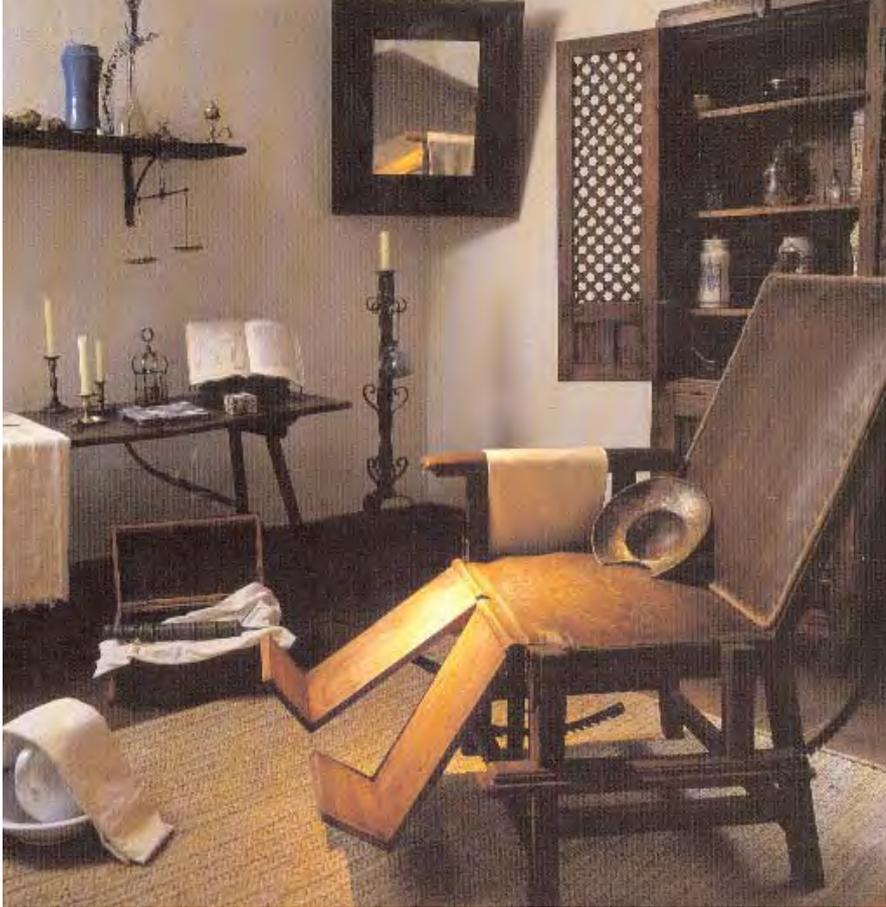


“hogar”, que condicionaba una manera de cocinar y de reunirse la familia y vecinos y amigos en torno a él, las horneras y las chimeneas y con todas las ingeniosas maneras de calentar las casas, y, por último, sin tener en cuenta los distintos habitáculos y estancias pensadas en función de los cambios de temperatura a lo largo de las estaciones, de los distintos sistemas de almacenamiento de los pisos superiores, de la división entre hombres y animales y el recrecimiento orgánico de la vivienda en todas las dimensiones del espacio o,

al contrario, la subdivisión interior de las caserones por herencias con soluciones de una originalidad y atrevimiento hoy inconcebibles.

Las viviendas eran muy oscuras pues los huecos eran mínimos hasta el siglo XIX en que se agrandaron gracias a la popularización del uso del vidrio en las ventanas, de ahí, entre otros motivos, la necesidad del patio o corrales para iluminar los interiores. En la zona castellano-manchega, las casas de labor, donde vivían propietarios y aparceros y se realizaban parte de las tareas

agrarias, ocupaban grandes manzanas y estaban organizadas alrededor de zonas de trabajo, alternando con viviendas más modestas, en forma de núcleos extensos. Las diferentes dependencias se distribuían en torno a un espacio abierto: un patio no muy amplio, ligado a la estancia principal, para vivienda, y un gran corral al que se abrían las cuadras, cobertizos y graneros. Ambas zonas solían contar con entradas separadas desde el exterior, que daban en ocasiones a distintas calles, siendo más secundaria siempre



Página anterior

Recreación ambiental de la casa de Lope de Vega en Madrid.

Izquierda

Recreación ambiental de la casa de Cervantes en Alcalá de Henares.

a la que daba el portalón para la entrada de carros.

Hubo un tipo intermedio de vivienda popular desarrollada en la capital y pueblos más importantes, especialmente en el siglo XVII y XVIII, que fue una solución con pretensiones de casa señorial. Fábrica de ladrillo, en ocasiones portada de piedra, ventanas con frecuentes dinteles de ladrillo a sardinel, cerradas por carpintería de cuarterones y rejas, cubierta de teja a dos aguas o más faldones según fuese la parcela alargada o cuadrada, con frecuentes aperturas mediante buhardillas.

En el interior de este tipo de vivienda “urbana” hubo una mayor complejidad de estancias, algunas de ellas representativas, como el despacho y biblioteca, incluso pequeños oratorios, amplia cocina con gran campana y patio interior con galería corrida de madera en muchas ocasiones, sostenida a veces por columnas de piedra, aunque, la mayoría de las veces se realizaban con pies derechos de madera, sobre una basa de piedra. En ocasiones, en vez de patio, había un huertecillo y jardín trasero con su pozo y emparrado correspondiente.

De este tipo de vivienda característica del siglo XVII se han acondicionado varias en Madrid intentando recrear el ambiente y el tipo de mobiliario y decoración de la época para su visita: la llamada Casa de Cervantes en Alcalá y la de Lope de Vega, en Madrid.

Retrato de Carlos III de Mengs.



LA CULMINACIÓN DEL BARROCO
Y LA REACCIÓN NEOCLÁSICA
EL SIGLO XVIII



BARROCO CASTIZO Y BARROCO CORTESANO

La reacción ante los Borbones • El barroco castizo de Pedro de Ribera • Churriguera y el estilo churrigueresco • La arquitectura barroca cortesana de los Borbones • La construcción del Palacio Real • La plasmación de la nueva idea de monarquía • El Real Sitio de Aranjuez y sus jardines • La huella de los arquitectos extranjeros en Madrid • La arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII: Ventura Rodríguez • El retablo y la escultura religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII • La influencia de la pintura cortesana en la escuela madrileña

La reacción ante los Borbones

Página siguiente

La familia de Felipe V, el primer rey de la dinastía borbónica española, cuadro de Michel van Loo.

Abajo

Vista de Madrid. En primer lugar la ermita de la Virgen del Puerto y, en segundo término, el nuevo Palacio Real y la ciudad.





Durante la primera mitad del siglo XVIII se irán decantando dos corrientes estéticas aparentemente contradictorias, que parecen sucederse en el tiempo, aunque en realidad en muchos casos van a ir parejas. Estas corrientes se las ha llamada para simplificar barroco “castizo” y barroco “cortesano”. Para comprender este doble discurrir de la producción artística madrileña hay que tener en cuenta el cambio radical que vivió la capital con la llegada a

la Corte de los Borbones, procedentes de Francia, y su actitud de abierto enfrentamiento con el periodo anterior regido por los Austrias.

El inicio de siglo XVIII coincidió literalmente con la instauración de la nueva dinastía borbónica, tras superar la alianza en contra de las principales potencias europeas, que no veían con buenos ojos la subida al trono español de un familiar de Luis XIV, y que provocó la Guerra de Sucesión en 1702.

El conflicto europeo se resolvió gracias al tratado de Utrecht de 1713 suscrito por Inglaterra y España ante el peligro de que los territorios de Austria y España se concentraran en manos del pretendiente, el archiduque Carlos, tras la muerte inesperada de José I de Habsburgo, el emperador austríaco. A partir de este armisticio será cuando realmente se empiecen a ver los primeros efectos del cambio dinástico en el ambiente artístico madrileño.

● ARTE RELIGIOSO (MUEBLE E INMUEBLE)

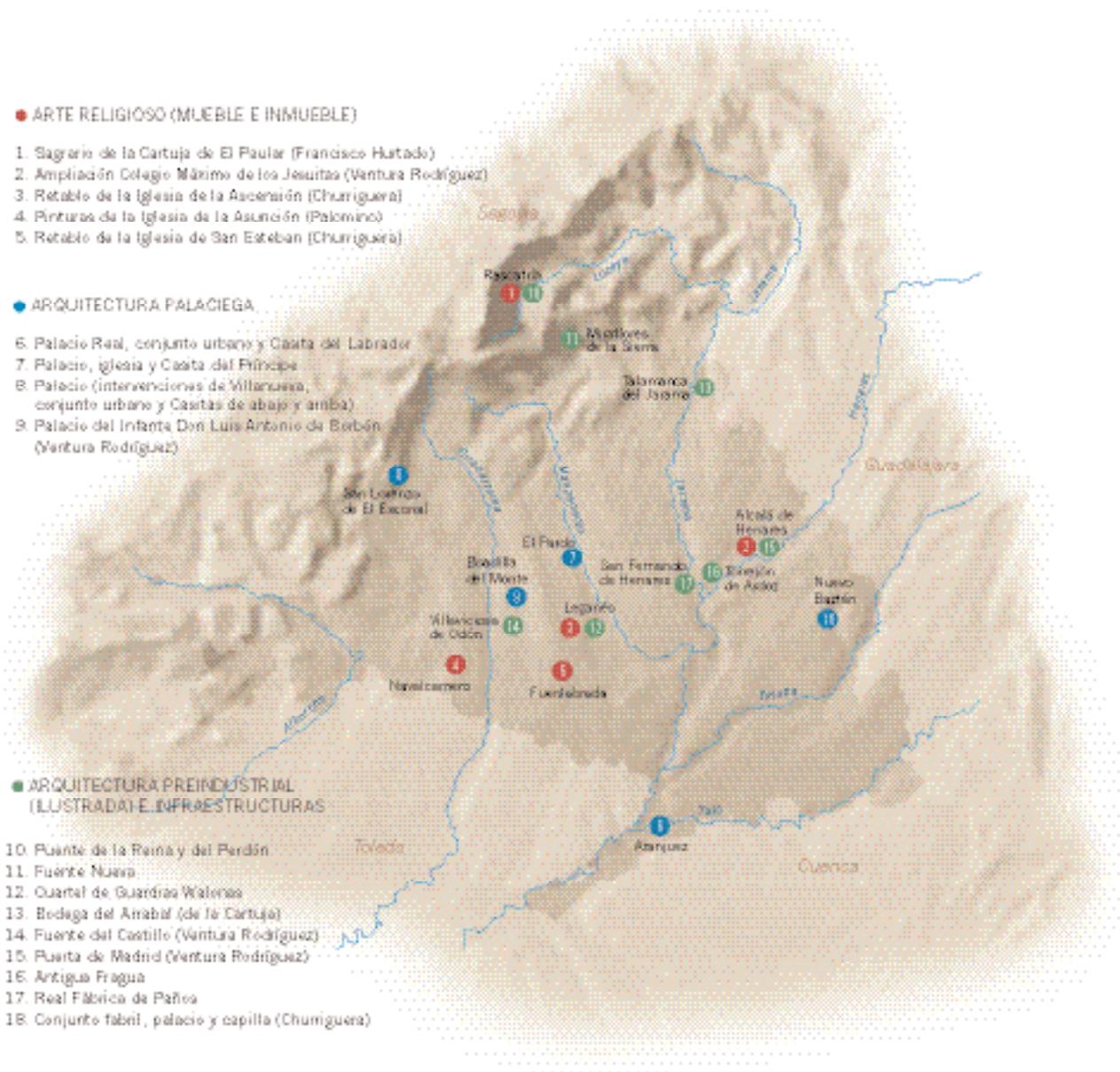
1. Sagrario de la Cartuja de El Paular (Francisco Hurtado)
2. Ampliación Colegio Máximo de los Jesuitas (Ventura Rodríguez)
3. Retablo de la Iglesia de la Asunción (Churriguera)
4. Pinturas de la Iglesia de la Asunción (Palomino)
5. Retablo de la Iglesia de San Esteban (Churriguera)

● ARQUITECTURA PALACIEGA

6. Palacio Real, conjunto urbano y Casita del Labrador
7. Palacio, iglesia y Casita del Príncipe
8. Palacio (intervenciones de Villanueva, conjunto urbano y Casitas de abajo y arriba)
9. Palacio del Infante Don Luis Antonio de Borbón (Ventura Rodríguez)

● ARQUITECTURA PREINDUSTRIAL (LUSTRADA) E INFRAESTRUCTURAS

10. Puente de la Rama y del Perdón
11. Fuente Nueva
12. Cuartel de Guardias Walonas
13. Bodega del Anabaf (de la Cartuja)
14. Fuente del Castillo (Ventura Rodríguez)
15. Puerta de Madrid (Ventura Rodríguez)
16. Antigua Fragua
17. Real Fábrica de Paños
18. Conjunto fabril, palacio y capilla (Churriguera)



Mapa de los principales testimonios del arte barroco en la Comunidad de Madrid.

Abajo

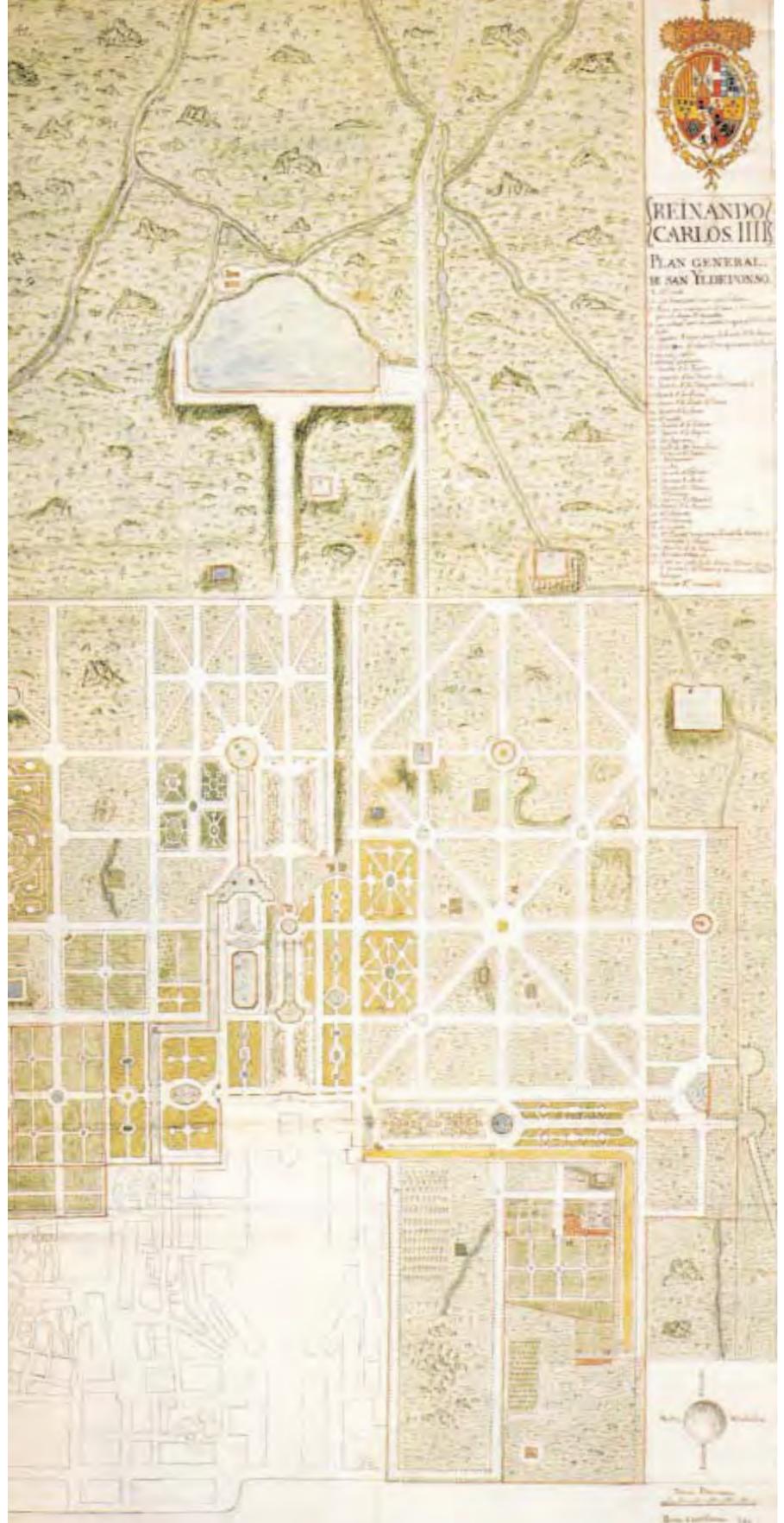
Vista del Real Sitio de la Granja (Segovia), el primer palacio ideado por la nueva dinastía Borbón.

Derecha

Plano de la disposición del Real Sitio de la Granja con los diseños de los parterres para los jardines, de influencia versallesca.



Felipe V había nacido en Versalles y era nieto de Luis XIV, y ello implicó, como era de esperar, una fuerte inclinación por los artistas franceses, que procuró atraer a España desde un primer momento. Se puede decir que el reinado de Felipe V, que duró de 1700 a 1746, supuso una transformación profunda en el arte de la Corte





madrileña pues los Borbones buscaron cambiar la idea de la monarquía y de lo que debía ser la majestad del Rey, y borrar la imagen decadente que había dejado el último Austria, Carlos II. Alejado del sofisticado ambiente en el que se había criado, Felipe V desarrolló un carácter melancólico con periodos de fuertes depresiones que le

dispusieron pronto a ceder el trono a su hijo Luis I, para poder dedicarse más libremente a la vida de mecenazgo artístico, que era lo que más le complacía. Luis fallecería inesperadamente, obligándole a proseguir su reinado hasta su muerte en 1746, año en que le sucede Fernando VI, hijo de su segunda esposa, Isabel de

Farnesio. El reinado de este Rey será como una transición hasta la eclosión del gran periodo de Carlos III, que dura de 1759 a 1788, y en el cual cristaliza plenamente la Ilustración en España.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, reinando Felipe V, éste decidió abandonar El Escorial, que casi no visitará por



no identificarse con los valores que este conjunto mitad monasterio, mitad palacio, significaban, totalmente extraños a su educación y gusto versallesco, e iniciará el Palacio de la Granja, intentando reproducir un pequeño Versalles donde desplegar toda la magnificencia y el brillo esplendoroso en el que deseaba

desenvolverse y mostrarse a sus súbditos. Poco después, a causa del incendio del Alcázar de Madrid, Felipe V decidió construir un nuevo Palacio Real para cuyo magno proyecto llamó a los más destacados arquitectos italianos de la época, generando un ambiente artístico en Madrid nunca visto hasta la fecha.

Arriba
Vista de la calle de Alcalá en el siglo XVIII de Joli. A la izquierda la iglesia de San José.

Derecha

La fachada del antiguo Hospicio de San Fernando, de Ribera, hoy Museo Municipal de Madrid.

Sin embargo, todavía durante este reinado, al margen del arte de la nueva Corte, imperará en España, y especialmente en Madrid, la corriente arquitectónica barroca denominada “castiza” que, proveniente del siglo anterior, evolucionó al margen de las propias iniciativas de la Corona, incluso, en ocasiones, enfrentándose con ellas, apoyada por una clientela formada, sobre todo, por la pequeña nobleza no cortesana, y por la Iglesia, a través de las órdenes religiosas, cofradías y otras instituciones piadosas.

En las primeras décadas del siglo XVIII no hubo un intento de desarrollar un proyecto arquitectónico nuevo entre los arquitectos madrileños, sino que el interés de estos maestros se volcó en ciertos puntos muy concretos de la fachada para atraer la mirada del espectador y sorprender al viandante. Ante una época de carestía era mejor



Abajo

Detalle de la decoración para la puerta de los cuarteles del Conde Duque en Madrid en la que representa, a modo de panoplia, la piel del león que mato Hércules y alude a las gestas militares del monarca Borbón.

canalizar todos los medios en pocos, pero efectistas, esfuerzos. El valor de esta arquitectura será el de realizar ese esfuerzo, lleno de gracia, por sobrellevar una época tan amarga y hacerlo con tanto derroche de imaginación fantástica, profundamente anticlásica y, por tanto, en cierto sentido, antidogmática y no obsesionada por la tratadística. Es decir, esta arquitectura representará el último coletazo de una manera de entender la profesión que terminará con la creación de la Academia a mediados de siglo.

Las causas de esta pervivencia del barroco castizo fueron, en efecto, la propia formación de sus artífices, maestros educados todavía en la estructura gremial, y que compaginaban su actividad con la de tracistas de retablos y diseñadores de arquitecturas efímeras, lo que les llevaba a centrarse más en problemas decorativos puntuales como eran las portadas,

conformándose con reproducir, sin plantearse innovaciones, las tradiciones constructivas heredadas del seiscientos.

Esta arquitectura se caracterizará por la pobreza de los materiales empleados, que son revestidos epidérmicamente en su interior con una profusión de decoración en yeso rayana en la saturación, pero de enorme éxito entre las clases populares, y que obedeció, quizás, a la necesidad generalizada de ocultar con falso oropel, cada vez más imaginativo y sorprendente, el angustioso

hundimiento político y económico del momento. Esta clientela y público se complacía más en el enmascaramiento decorativo reconfortante, que en el acercamiento a un lenguaje clasicista riguroso y elaborado como el que se estaba dando en Francia, por influencia academicista, el cual obligaba a movilizar más el intelecto que los sentidos.

A pesar de ser Madrid Corte y, por tanto, el epicentro cultural español, la tendencia casticista, casi provinciana en su tradicionalismo, costaría mucho



desterrarla debido al éxito de ciertas figuras, de indudable brillantez e ingenio, como los Churriguera, Teodoro Ardemans o Pedro de Ribera.

Este casticismo fue visto como retrógrado por los nuevos monarcas, en parte, como ya se ha dicho, porque se identificaba con la arquitectura de la dinastía anterior de los Austrias. Sin embargo, esta tendencia fue también reflejo de su tiempo, ya que se daban en ella concomitancias con algunas corrientes imperantes en Europa, traspasada, eso sí, en el caso de la arquitectura española, y concretamente madrileña, por ciertas constantes deudoras de nuestra singular herencia histórica.



Página anterior

Portada del antiguo Monte de Piedad madrileño, obra de Ribera, hoy reconstruida en la sede moderna de esta institución, en la Plaza de las Descalzas de Madrid.

Derecha

Detalle decorativo de la fachada de la iglesia de Montserrat en Madrid

La particularidad española fue hacer saltar este sentido hipertrofiado decorativo, que parecía más llamado a utilizarse en interiores, a los exteriores. Fueron tracistas de retablos, formados en los últimos años del siglo XVII y acostumbrados a utilizar los materiales más dúctiles, como la madera y el estuco dorado y pintado, los que se atrevieron a diseñar portadas exteriores, donde utilizaron estos repertorios decorativos, aplicados a la dureza del granito, para lograr transmitir y hacer perdurar un mundo de fantasía barroca muy personal donde las normas y los códigos académicos no existían.



El barroco castizo de Pedro de Ribera

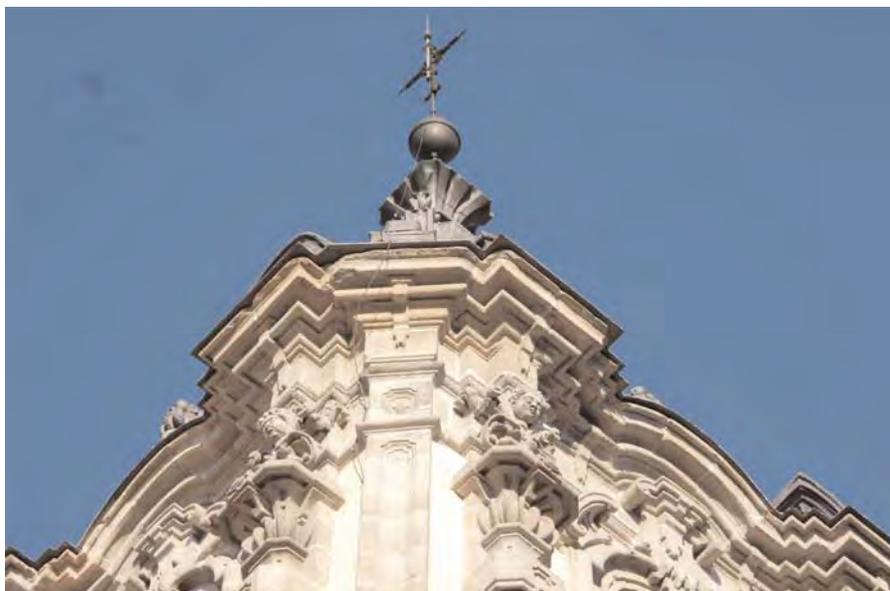


Página anterior

Fachada de la iglesia de Montserrat, terminada por Pedro de Ribera.

Derecha

Detalle del vertiginoso despliegue de molduras quebradas de la torre de Montserrat.



El personaje más brillante de esta corriente casticista será Pedro de Ribera (1681-1742). Sus maestros fueron su propio padre, ensamblador de retablos, y Teodoro Ardemans, maestro mayor del Ayuntamiento madrileño, con el que trabajó como ayudante en la realización de decorados teatrales.

De esta formación le quedará su enorme habilidad para el manejo del lenguaje decorativo, que supo adaptar a su futura obra arquitectónica.

Todavía muy joven, el corregidor, es decir, el emprendedor alcalde de Madrid, Marqués de Vadillo, lo elige para hacer realidad sus planes de embellecimiento de la Villa. Por esta decisión unilateral, Ribera se granjeó problemas con el Arquitecto Mayor del Concejo madrileño, Teodoro Ardemans, que en esos años estaba encargado del Palacio Real de la Granja, y con los arquitectos italianos, que estaban empezando a hacer sentir su peso en la Corte.

Entre 1717 y 1729, año en que fallece el Marqués de Vadillo, éste y Ribera realizan numerosos proyectos de reforma y modernización de la ciudad. El primero de ellos fue la ordenación urbanística de una zona hasta entonces desatendida, entre el río Manzanares y los Jardines del Moro, debajo del Alcázar, donde sólo transitaban las mujeres que iban al río a lavar y tender la ropa y los labradores que trabajaban las huertas a la altura del Puente de Segovia. Con una visión muy

moderna para la época proyectan realizar un paseo público con parterres, sendas y fuentes, levantando la ermita de la Virgen del Puerto, patrona de Plasencia de donde era originario el Marqués, que patrocinará esta construcción religiosa y donde finalmente sería enterrado. La ermita se convertiría en el centro de actividades varias religiosas, algunas teñidas de un particular sentido festivo y casi rural, como las romerías, a las que tan aficionado era el pueblo madrileño.

Por primera vez en Madrid se concibe una intervención urbana como parte de un todo organizado mediante ejes perspectivos, sobresaliendo con graciosa rotundidad la ermita, que parece más un pabellón por la baja altura de la que arranca su cúpula con gran chapitel apizarrado. Una vez más, contrasta en las obras de Ribera, como en todo el barroco casticista, la diferencia de tratamiento entre el resto de la fábrica de ladrillo, totalmente



Izquierda
Exterior de la iglesia de la Virgen del Puerto.

lisa, y la fachada principal ornada con diversas molduras en piedra. El espacio interior de esta ermita se puede relacionar con la obra italiana de Borromini, en ella Ribera experimenta combinando espacios centrales y longitudinales, tema que obsesionará a todos los proyectistas de esta época.

Su segundo gran proyecto urbanístico con el Marqués de Vadillo será el Puente de Toledo, en 1722, que solucionó definitivamente el problema de

vadear el río en un punto en que confluían todos los caminos hacía los pueblos al sur de Madrid, que eran principalmente los que abastecían de alimentos a la Corte. La propuesta fue muy elaborada y monumental, a base de rampas, además de otras intervenciones urbanísticas puntuales, ya desaparecidas, para embellecer el lugar.

A la magnífica obra de ingeniería, que es en sí misma este puente de sillería, se le sumaba otra dimensión, la religiosa, al incorporar dos

Abajo

El puente de Toledo en un grabado romántico del siglo XIX de David Roberts. En primer término una noria de agua que servía para regar las huertas de las riberas del Manzanares.



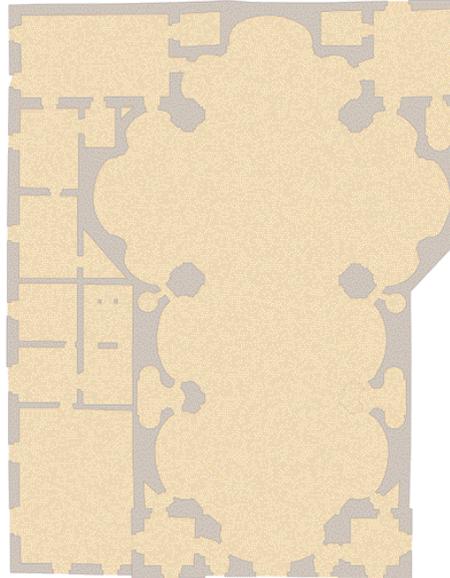
bellas capillas-templetes muy ornamentadas para cobijar las imágenes de San Isidro y su mujer, Santa María de la Cabeza, obra del escultor que colaboró habitualmente con él, Juan Ron, que la convirtieron en un puente-ermita, sacralizando así un elemento urbano,

eminentemente funcional, clara demostración de la doble polaridad de este siglo en que triunfa el culto a la Razón, pero que no pudo nunca desligar sus radicales cambios sociales y culturales de ciertos comportamientos muy arraigados en el pueblo, propios

del siglo anterior, mediatizados por el elemento religioso y devocional, incluso, en ocasiones, por creencias supersticiosas e irracionales. Ribera, a pesar de ser considerado un arquitecto castizo, será uno de los primeros arquitectos madrileños

en utilizar en planta las formas elípticas consideradas como la más sofisticada fusión de los espacios centrales y los longitudinales, influido por el gran arquitecto turinés Guarino Guarini. Con ello logrará espacios con nuevos efectos de ondulación cóncavo-convexa y dinamismo nunca vistos, siendo su obra cumbre la planta del templo de las Escuelas Pías de San Antón, realizada en 1735.

Las Escuelas Pías fueron, además, muestra de una nueva religiosidad más cercana a los ideales ilustrados, preocupados por la beneficencia social y el acceso a la enseñanza de las clases menos favorecidas, actitud que incluso calará ciertas actuaciones municipales, como se verá en la fundación del Hospicio de San Fernando.



Izquierda

Planta de la iglesia de las Escuelas Pías de Pedro de Ribera, recientemente rehabilitadas como Biblioteca y Centro Cultural del barrio de Lavapiés.

Otras obras religiosas suyas son la nueva fachada y la torre de la iglesia de Montserrat, intentando monumentalizar un proyecto inconcluso del siglo anterior del arquitecto real Herrera Barnuevo, que se había fundado para acoger a los monjes castellanos huidos del monasterio de Montserrat tras el conflicto catalán de 1640 contra Felipe IV. Otros proyectos suyos fueron la iglesia de los Teatinos y la parroquial de San José, en la Gran Vía, antiguo convento de los Carmelitas Descalzos.

En arquitectura civil Ribera realiza en los primeros años de 1720 sus proyectos para el

Cuartel de la Guardia de Corps, hoy llamado Cuartel del Conde Duque, y el Hospicio de San Fernando, con plantas ambas complejas pero muy funcionales, cercanas a los precedentes del clasicismo francés, que gustará de combinar con portadas de excéntrica fantasía.

En el caso del enorme edificio del cuartel, el proyecto fue destinado como sede de la nueva Guardia de Corps, la guardia personal de élite que el Rey Felipe V crearía a su llegada a España siguiendo el modelo de la corte absolutista francesa. La impresionante portada de granito ostenta trofeos y parafernalia militar y una decoración muy original que ofusca los órdenes arquitectónicos, dejando de existir éstos en su sentido más clásico.



Izquierda

Portada del Cuartel del Conde Duque, de Pedro de Ribera, actualmente centro multifuncional que acoge Archivo, Hemeroteca, Biblioteca y otros espacios expositivos para la Comunidad de Madrid.

En el Hospicio, Ribera trabaja de nuevo por mandato del Marqués de Vadillo que será además el superintendente de la nueva institución. Este proyecto fue uno de los más queridos del ilustrado Marqués que quiso poner en práctica las modernas teorías asistenciales en una sociedad donde el número de vagabundos y menesterosos era elevadísimo. Se pretenderá que la Administración tome la responsabilidad de la asistencia social que hasta entonces había estado casi exclusivamente en manos de la Iglesia. La finalidad del nuevo Hospicio era enseñar un oficio a los recogidos en él para darles posibilidades futuras de adaptación social, coincidiendo con la nueva política borbónica que pretendía profesionalizar el ejército español y dejar de recurrir a las

Derecha

Fachada del Palacio del Marqués de Ugena, en la calle Huertas, que en el siglo XIX pasaría a llamarse del Marqués de Santoña y es hoy la sede de la Cámara de Comercio.

levas obligadas entre vagabundos. Este proyecto asistencial terminará desfigurando sus motivos originales convirtiéndose en un lugar represivo que terminó siendo temido y aborrecido por el pueblo madrileño. Tras una etapa de abandono y decadencia se convirtió, ya en 1929, en Museo Municipal de Madrid.

Ribera idea para el nuevo Hospicio de San Fernando su fachada más elaborada. Repite la ordenada racionalidad de la planta, con un programa funcional complicado y extenso que albergaba toda clase de servicios asistenciales, pero, al mismo tiempo, acomete la portada como si de un verdadero retablo se tratase, exponiendo al santo titular San Fernando dentro de una





hornacina y permitiendo la más delirante profusión claroscurista de piedra berroqueña, sobre el rojo del ladrillo revocado, a base de estípites, baquetones, cartelas, añadiendo, incluso, unos figurados cortinajes de piedra que, enmarcando a ambos lados el desarrollo escultórico de la puerta, contribuyen a dar aún un mayor efecto teatral a esta portada. El remate tiene un gracioso juego de curvas y contracurvas, que termina por convertir esta portada en una de las más espectaculares del barroco madrileño castizo.

Otros edificios importantes para la historia de la capital madrileña llevó a cabo Ribera, así el primer edificio de Monte de Piedad, embrionaria entidad bancaria precedente de las futuras Cajas de Ahorros, y por tanto, otra institución espoleada por los nuevos idearios ilustrados, en este caso

de orden económico. Esta portada, que es lo único que se ha salvado del edificio originario, es la que ostenta hoy la moderna sede de Caja Madrid en la Plaza de las Descalzas. También construiría el Seminario de Nobles, cerca de la actual calle Princesa y hoy desaparecido, destinado a la educación de los jóvenes pertenecientes a las clases nobles, futuros dirigentes de la sociedad y que fue atendida por los jesuitas hasta su expulsión por mandato de Carlos III en 1767.

Ribera, tras fracasar en sus aspiraciones de que se le encargase el proyecto para el nuevo Palacio Real madrileño y así llegar a convertirse en arquitecto real, durante la década de los treinta se volcó en la construcción de nuevos palacios para la nobleza, que intentaba seguir el aire renovador y suntuoso de la

nueva corte borbónica, caso del palacio del Marqués de Miraflores, en la carrera de San Jerónimo, el del Marqués de Ugena o de Santoña, en la calle Huertas y el del Marqués de Perales en la calle Magdalena, que aunque distorsionados, conservan todos hoy sus portadas-retablos.

El Palacio de Santoña, es de los tres que hizo Pedro de Ribera en Madrid, el que mejor se conserva. En la fachada se desarrolla un violento contraste de luz y sombra centrado especialmente en la portada gracias al grueso baquetón o moldura mixtilínea de piedra. Este palacio encargado por el Marqués de Ugena, más tarde llamado de los Duques de Santoña por el famoso indiano Manzanedo que lo adquirió y enriqueció interiormente, ya en el siglo XIX, actualmente es la sede de la Cámara de Comercio de Madrid.

Churriguera



Retablo de José Benito de Churriguera en la iglesia parroquial de San Salvador de Leganés.

y el estilo churrigueresco

Otro gran personaje va a centrar la actividad artística, sobre todo en el campo del retablo durante el primer tercio del siglo XVIII, y éste será José Benito Churriguera (1665-1725), perteneciente a una familia de artistas. Nacido en Madrid, se formaría junto a su padre, ensamblador de retablos, triunfando ya en 1679 con una de esas arquitecturas efímeras que tanto gustaba a los madrileños del momento: el catafalco por la muerte de la reina María de Orleáns. En 1693 se le nombró maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca, pero fue el retablo que realizó en la iglesia de San Esteban de Salamanca el que le consagró en toda España como renovador del diseño del retablo.

José Benito Churriguera, aunque deudor del arte italiano de la escuela romana e incluso de la

francesa, logrará traducir estos lenguajes extranjeros con tal flexibilidad que hará olvidar sus orígenes, imprimiéndoles un sello casticista inconfundible. Su influencia, junto a la de sus hermanos, especialmente Alberto, que proyectó la obra de la Plaza Mayor de Salamanca, tuvo durante algunas décadas tan honda repercusión que este apellido se convirtió en sinónimo, tanto en Madrid como fuera, de la versión del pleno barroco español: el “churrigueresco”. Este estilo tuvo un desarrollo superior en la producción de retablos, pero también en portadas de edificios e iglesias a partir de la primera mitad del siglo XVIII.

El primer retablo de Churriguera en Madrid fue el de la iglesia parroquial de Leganés en 1701 el cual, junto al de Fuenlabrada, marcó definitivamente sus

directrices: retablos cubriendo completamente el ábside o testero del presbiterio, de planta semicircular, en la que todos los elementos arquitectónicos contribuían a dar un aspecto muy movido al conjunto, resaltando dicha concavidad con remates en forma de cascarón, sustituyendo a los anteriores remates clasicistas de frontones, que hace desaparecer radicalmente. Este tipo de retablo se concibe a modo de escenario teatral sagrado en el que sucede “algo” enormemente atrayente, haciendo aparecer el altar, a manera de templete dentro del propio retablo, formando un espectacular conjunto del que no se puede apartar los ojos, siguiendo una prolijidad decorativa que nunca se acaba de percibir en su totalidad y que provoca mirar una y otra vez.

Su gran aportación formal fue la introducción de nuevos soportes de formas totalmente anticlásicas, adoptando con osadía las columnas salomónicas espirales ideadas por Bernini para San Pedro, que transmitían un helicoidal dinamismo, así como sus famosos estípites plagados de decoración menuda, compuestos en varios planos de profundidad para producir un efecto de vertiginosa sensación de movimiento y de bullente vida, frente al anterior concepto de retablo que, a partir de entonces, se antoja de un estatismo congelado. La enorme máquina de madera dorada parece casi ahogar la manifestación pictórica o escultórica. El claro y dramático didactismo deja paso al exultante impacto sensorial que apabulla por su exceso al espectador. Otros retablos suyos son el del convento de los Basilios y, sobre todo, el de las Calatravas.



En éste aparecen sin contención roleos, modillones, tarjas, panoplias con armas, cortinajes inflados, ángeles en vuelo y toda clase de motivos decorativos, algunos enormemente novedosos, como los estandartes y otros trofeos de raigambre militar que relatan de manera grandilocuente la vida del titular del retablo de las Calatravas, San Raimundo, abad de Fitero.

Es de resaltar la significación que tiene en este momento elegir para la titularidad del retablo mayor un santo cuya canonización, aunque se promovió a mediados del XVII, su vida se desarrolló en el XII, fundando la Orden Militar de Calatrava durante la Reconquista cristiana contra los infieles. En el siglo XVIII recordar esta proeza era recuperar la memoria de una Iglesia triunfante y combativa. Tanto el retablo como las esculturas, como era costumbre en Churriguera, las realizó personalmente él. Había en este retablo otras dos tallas de San Bernardo y San Benito, cuyas reglas monásticas siguió la Orden de Calatrava, y que desaparecieron para en su lugar poner dos tallas modernas del Sagrado Corazón de Jesús y María, según convencionales modelos decimonónicos, que rompieron la coherencia iconográfica del retablo.

Página anterior

Retablo de Churriguera en la iglesia parroquial de Fuenlabrada.

Abajo

Retablo de la iglesia del antiguo convento madrileño de la Concepción la Real de Calatrava, popularmente las Calatras, de Churriguera.

Retablos influenciados por la obra de Churriguera son los de la iglesia parroquial de Cercedilla, Alcorcón, Griñón o Villa del Prado.

Desgraciadamente, mucha de la talla de madera de estos retablos desapareció durante la Guerra Civil, habiendo sido repuestas posteriormente por escultura realizada en serie, de manera adocenada, sin poder compensar el interés artístico aunque sí, al menos, el devocional para los fieles del lugar.

El churriguerismo dio nombre a un estilo propio de arquitectura y sentido decorativo madrileño del que también el arquitecto y tracista Pedro de Ribera tomó parte y que se combatirá con desdén durante el siglo XIX. Esta crítica tan adversa dificultó mucho la transmisión de la obra de estos artistas y su revalorización tuvo que esperar hasta el primer cuarto del siglo XX.





Goyeneche y el proyecto de Nuevo Baztán

Churriguera también trabajó como arquitecto, pero siempre fuera del ámbito de las construcciones reales, realizando entre 1710 y 1722 el embrión de un nuevo pueblo dedicado a la industria, Nuevo Baztán, por encargo de un preilustrado, Juan de Goyeneche, acaudalado banquero deseoso de llevar a la práctica en Madrid las nuevas teorías económicas mercantilistas del ministro francés Colbert.

La historia de la insólita creación del nuevo poblado de Nuevo Baztán ilustra muy bien las contradicciones que perdurarán durante el siglo XVIII. Por un

Izquierda

Escultura de Juan de Goyeneche, promotor de la construcción de Nuevo Baztán.

Derecha

Escudo en la fachada principal de Nuevo Baztán con las armas de Goyeneche.



lado se dan actitudes todavía deudoras del Antiguo Régimen (organización señorial y omnipresencia eclesiástica en todos los órdenes de la vida social e institucional que se traducirá en sus edificios más representativos), y por otro, empiezan los primeros avisos de una nueva manera de entender y organizar la sociedad y la economía, que eclosionarán con el industrialismo decimonónico.

Las teorías mercantilistas abogaban por la fábrica concentrada en donde se desarrollase el proceso de producción completo y en cadena para mayor productividad y menor coste, lo que exigía una nueva tipología arquitectónica: la fábrica o establecimiento fabril. Se abogaba por una política intervencionista del Estado que protegiera las manufacturas, se trataba de exportar mucho e

importar poco. Significaba la superación de la división del trabajo gremial realizado en dispersos talleres artesanales sin control exterior en el proceso.

Juan de Goyeneche (1656-1735) era oriundo del Valle de Baztán en Navarra, pero por ser hijo segundón de familia hidalga, y al no poder optar al mayorazgo familiar, se le mandó a Madrid donde estudió con los jesuitas del Colegio Imperial, dejando en él honda huella el sabio padre Bartolomé Alcázar, fundador de la Real Academia de la Lengua. Goyeneche será de los nobles de origen navarro que habían apoyado durante la Guerra de Sucesión a Felipe V, y debido a ello y a su inteligencia, consiguió sobresalir en poco tiempo en la Corte hasta terminar siendo consejero de Carlos II y tesorero de su mujer y de las dos esposas del futuro Rey Felipe V.



Derecha

Retablo de Churriguera para la iglesia de Nuevo Baztán, dedicado al jesuita navarro San Francisco Javier.

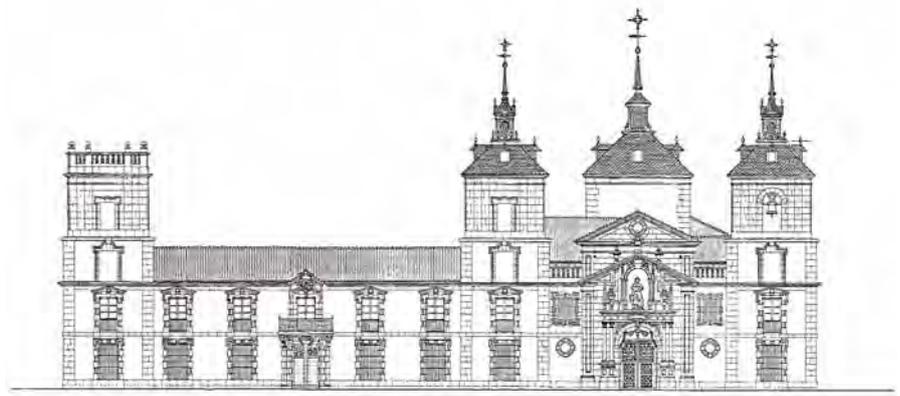
Su estrecha relación con la Corona le facilitó la concesión de ciertos monopolios, siendo también pionero al conseguir autorización para publicar en 1697 el primer periódico español, la *Gaceta de Madrid*, origen del futuro Boletín Oficial de Estado. Fue tesorero general de milicias, proveedor de las telas para los milicianos y otros negocios que le ayudaron a amasar una gran fortuna gracias a la cual se atrevió a embarcarse en una empresa tan arriesgada como la creación de un nuevo pueblo que él llamó Nuevo Baztán en recuerdo de sus orígenes navarros.

Esta fundación realizada entre 1709-1713 obedeció al deseo de experimentar las teorías sobre la producción en serie, pero estaba anclada todavía en la actitud diciochesca por lo que Nuevo Baztán se generó como un señorío: su fundador tuvo que



Derecha

Alzado de la fachada principal de Nuevo Baztán.



pedir autorización al arzobispo de Toledo para que se le concediera fundar una iglesia parroquial, que era lo que daba en última instancia la legitimación de pueblo al nuevo núcleo de construcciones costeadas por él.

Así se entiende que los puntos culminantes de este nuevo poblado fuesen el Palacio y la Iglesia, al fin y a la postre los dos estamentos que todavía regían la sociedad del momento. El arquitecto, en el dominio de su lenguaje barroco, fue José Benito de Churriguera. La novedad de este proyecto venía dada por su doble escala de proyecto: la planificación urbanística y la propiamente arquitectónica. En el primer caso lo que se hizo fue trasladar a tierras madrileñas un sistema de ordenamiento basado en calles rectilíneas desarrolladas en torno a un esquema central, es decir, reinterpretando la planificación racional de las ciudades coloniales americanas.

Para evitar la rigidez de la simetría sin concesiones, adaptó ciertas soluciones tradicionales al esquema planimétrico. Por ello, el conjunto se estructuró en torno a tres plazas a las que se accede en todos los casos por un ángulo, dando lugar a un sistema de ordenación basado en la yuxtaposición de espacios siguiendo unos ejes quebrados, algo muy interiorizado en toda la gran arquitectura española. La plaza más grande es la dedicada a acontecimientos públicos, como fiestas de toros.

Nuevo Baztán también se puede considerar un pequeña ciudad barroca por la convergencia visual de toda la organización urbana hacia un edificio principal, que en este caso se ha querido que fuera bicéfalo, uniendo palacio e iglesia en un solo frente, aunque diferenciando conscientemente el palacio de la iglesia, y permitiendo que la torre de ésta sobresalieran por encima de la del palacio.

Debido a la prohibición académica de construir retablos de madera, Churriguera realiza este retablo en piedras y mármoles de colores, inusualmente cercano a los gustos clasicistas franceses, más de destacar aún siendo Churriguera el principal retablista de madera dorada. El retablo se dedicó a San Francisco Javier, copatrn de Navarra, tierra natal del fundador, considerado apóstol del Asia oriental y uno de los primeros santos canonizados de la Compañía de Jesús.

Nuevo Baztán, nos ayuda a comprender hoy, además del primer intento de aplicar las teorías mercantilistas en España, el cenit de la influencia de la orden fundada por Ignacio de Loyola en la sociedad española. Si los jesuitas habían intentado aplicar en sus novedosas explotaciones agrarias o “reducciones” de Paraguay sus teorías sobre la necesidad de racionalizar la producción agrícola, Goyeneche hará lo



Arriba

Plano de planta de Nuevo Baztán.

Izquierda

Vista general de Nuevo Baztán, a la derecha las torres de la iglesia.

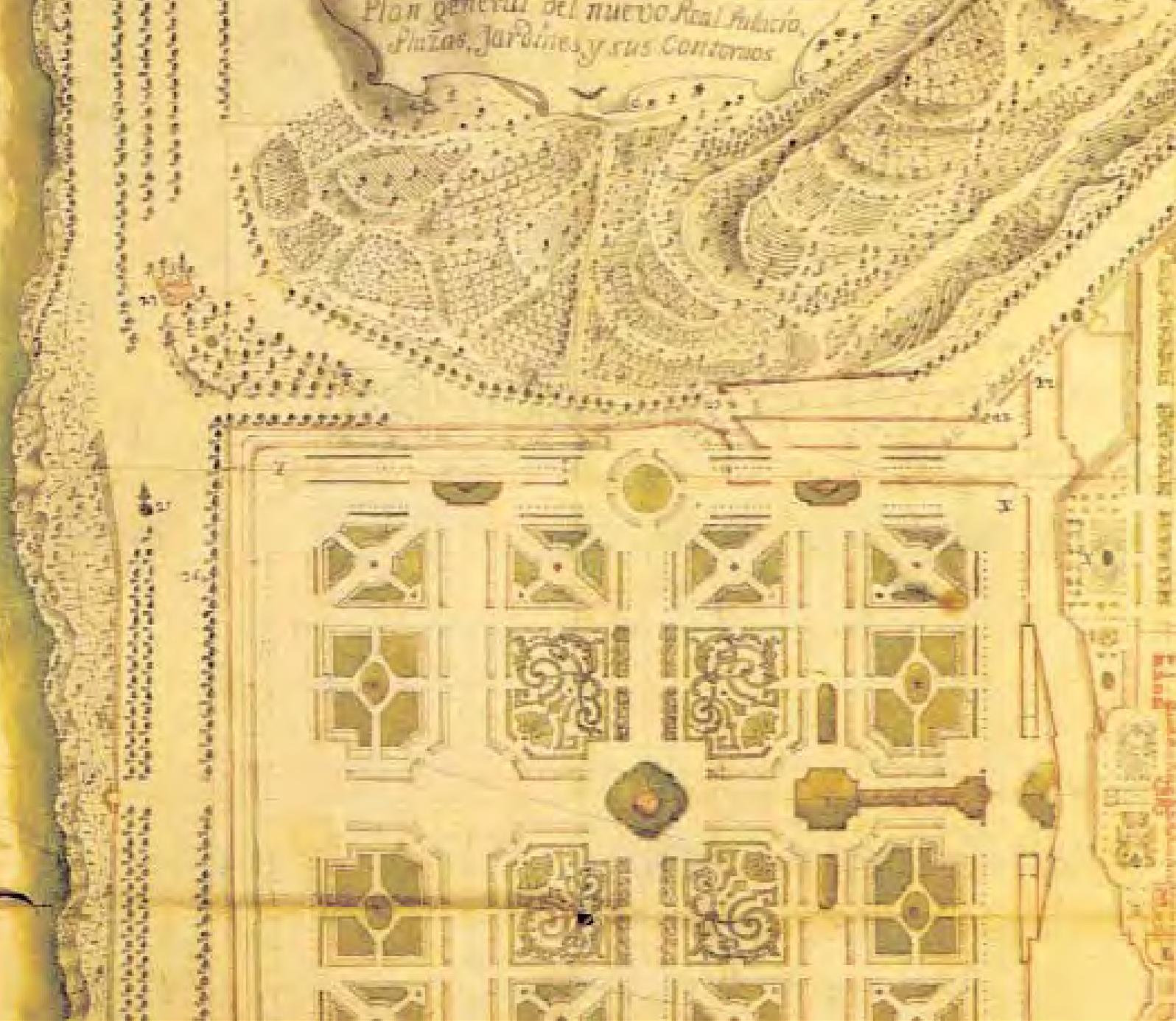
Abajo

Detalle decorativo de la fachada principal de Nuevo Baztán, ideado por la fértil y original imaginación de Churriguera.



propio en el campo
manufacturero en España. Esta
extraña fusión de idearios
económicos, políticos y
religiosos es lo que caracterizó
estas primeras décadas del
dieciocho y, en Nuevo Baztán,
se amalgamó de forma
irrepetible.

A pesar del enorme esfuerzo de
Goyeneche, éste no pudo ver
triunfar claramente ninguno de
sus negocios manufactureros,
que fueron yéndose al traste en
parte por intromisiones secretas
provenientes de la propia
Corona francesa, que intentó
siempre evitar un peligroso
desarrollo de la industria
española. Finalmente, sus
desvelos dieron un fruto
indirecto al consolidarse parte de
los especialistas por él formados,
cuando, a mediados de siglo, se
organice por la Reina Isabel de
Farnesio la Manufactura Real de
Vidrio de la Granja.



La arquitectura barroca
cortesana de los Borbones



Los Borbones van a suponer para España, y sobre todo para la capital del Reino, el intento firme de renovar la tradición. Las influencias extranjeras que provocan la nueva política artística de la monarquía posibilitarán un proceso de gran

enriquecimiento y creatividad, renovándose repertorios arquitectónicos ya anquilosados.

Aunque Felipe V intentó controlar, nada más acceder al trono, los excesos a los que, a su juicio, había conducido la postura

Arriba

Plano con las trazas del nuevo Palacio Real y proyecto de jardines y sus contornos urbanos.



Izquierda

Detalle del Palacio del Pardo con el nuevo diseño de chapiteles barrocos incorporados por los Borbones. Este palacio fue la residencia de Francisco Franco durante la Dictadura.

Página siguiente

Puerta de Hierro construida por Fernando VI para dar acceso al recinto del Pardo y hoy a la salida de Madrid, en la autovía de A Coruña.

medieval, centralizándose el sistema impositivo, saneó las arcas de la Corona, posibilitando muchas de estas magnas obras.

El primer intento nostálgico de reproducir el ambiente de la corte versallesca se da en el Palacio de la Granja, cercano al palacio de Valsaín construido en tiempos de Carlos V como lugar de caza. Este palacio, perteneciente hoy a la provincia de Segovia, se debe interpretar históricamente como un todo indivisible con el resto de las grandes obras emprendidas en los Reales Sitios por la Corte borbónica. En el solar del futuro

casticista en la arquitectura, y en general, en el arte madrileño, esto le fue imposible conseguirlo hasta que el estado de las finazas no se fortaleció tras la Guerra de Sucesión. Entonces llevó a efecto los proyectos de

un nuevo palacio ideado por el arquitecto de su abuelo, Luis XIV, de inspiración versallesca. La paulatina implantación del estado absolutista que llevó a la abolición de los fueros de origen



palacio, en esos momentos había sólo una ermita en torno a la cual unos monjes jerónimos construyeron una granja, que compraron los nuevos Reyes en 1720.

El proyecto se le encargó a Teodoro Ardemans, que empezó el palacio en un estilo muy cercano a lo construido por los Austrias, todavía con torres con chapiteles de pizarra, siendo sustituido a su muerte en 1726 por arquitectos franceses e italianos, como René Carlier y el romano, aristócrata, arquitecto y pintor, Procaccini y su discípulo

Subisati que transformaron por completo y ampliaron el Palacio. Se trajeron además a escultores franceses como Fermín y Thierry, y jardineros también franceses, al mando del ingeniero militar Étienne Marchand, responsable de los trabajos de remoción de tierras y rocas para la construcción de los jardines, y la familia de jardineros Boutelou, formados en Versalles, que realizaron parterres también para otros Reales Sitios como el Palacio del Buen Retiro de Madrid y en Aranjuez.

Con la celebración del segundo matrimonio del Rey en 1714 con la italiana Isabel de Farnesio, de Parma, mujer muy culta y asesorado por el Marqués de Scotti, se fue decantando cada vez más claramente por los artistas italianos que terminarán siendo mayoritarios gracias a la fuerte personalidad y astucia de la Reina, la cual supo aprovechar los cambios de coyunturas de las relaciones internacionales siempre en su provecho. Para cuando los arquitectos dieciochescos madrileños intentaron absorber las

Derecha

Vista de la quinta llamada del Duque de Arco, aneja al recinto del Pardo.

Página siguiente

Detalle de plano topográfico de la villa y corte de Madrid de Antonio de Espinosa de los Monteros y Abadía, 1769. En él se aprecia la ribera alta del río Manzanares donde se erigieron las quintas de recreo de la corte de los Borbones



corrientes del barroco europeo para hacerse un sitio en la Corte, ya fue tarde.

También intervinieron los nuevos Borbones en el Real Sitio del Pardo. Felipe V encargó a Carlier que los adaptara a sus gustos y necesidades, modificando el aspecto exterior con balcones de perfil barroco y remates de torres curvados en lugar de los chapiteles apizarrados. Proyectó una gran

capilla que unió a la planta principal por un puente en los años cuarenta.

Fernando VI compró más terrenos y construyó la Puerta de Hierro de 1750 para dar acceso al recinto, en la que se unen el refinamiento de la parte arquitectónica del francés Nangle con la escultórica del italiano Olivieri. Fue la puerta principal del camino que comunicaba el Palacio Real con Real Sitio del

Pardo, enriquecido con arbolado, fuentes, plazoletas y otras puertas menores.

En los años setenta Carlos III con Sabatini duplicó el palacio en dirección este, trabajando en su decoración el mismo grupo de artistas que en el Palacio Real, siendo el mobiliario escogido por Carlos IV de tendencia claramente neoclásica. Goya pintó numerosas colecciones de cartones para tapices destinados expresamente para este palacio.



Anejo al Pardo existe la llamada Quinta del Duque del Arco, que fue de un noble muy cercano al círculo del Rey, cuya causa había apoyado durante la Guerra de Sucesión, siendo posteriormente su caballero real, hasta fallecer en 1745 en que fue donada por su viuda a Felipe V. Una quinta era una residencia semirural con cuidadas huertas y jardines que tendieron a surgir desde el siglo anterior a lo largo de la ribera del Manzanares, como el Jardín de Migas Calientes, el primer Jardín Botánico Real, al lado de la Puerta de Hierro, o la Florida. Se piensa que tras la donación se reformó este palacete por Renné Carlier. Los jardines, inspirados en los italianos renacentistas se desarrollan en torno a un eje de simetría y en terrazas, con fuentes, nichos con esculturas y grutas.



La construcción del Palacio Real

Un hecho dramático vino a alentar de manera extraordinaria esta gran transformación que sentía como necesaria el nuevo Borbón: el incendio, en la Nochebuena de 1734, del viejo Alcázar de los Austrias el cual, debido a sus

estructuras de madera, incluidas las que soportaban las cubiertas, ardió pavorosamente, destruyéndose muchas obras de arte de la colección real, a pesar de los desesperados esfuerzos por salvarlos.

La construcción del nuevo edificio, el futuro Palacio Real, se adjudicó en un principio al principal arquitecto italiano y quizás europeo del momento, el abate Filippo Juvara, que había realizado obras tan magistrales como el Palacio Madama, el



Arriba

Fachada del Palacio Real desde la Plaza de la Armería.

Palacio de Stupinigi o la basílica de la Superga en Turín para la dinastía Saboya. Este ideará trasladar a los Altos de Leganitos el futuro palacio para permitir un megalómano proyecto de casi medio kilómetro de largo, a lo que se negó el Rey que no le

interesaba perder el profundo significado que conllevaba construir sobre el mismo solar de la dinastía precedente. De todos modos, este primer proyecto quedaría truncado por el fallecimiento de Juvara en 1736, a los pocos meses de

instalarse en Madrid. Su discípulo Giovanni Battista Sachetti se encargará de las obras desde 1738 a 1760. Se verá en la necesidad de reducir el proyecto a una cuarta parte, cambiándolo casi en su totalidad, ganando en altura lo

que se perdía en longitud al tener que acomodarse al solar antiguo.

Sachetti convertirá la planta del nuevo palacio en un cuadrado construido sobre la cimentación del antiguo Alcázar, articulado en torno a un gran patio central, y compondrá las fachadas siguiendo los módulos y ritmos del proyecto de Juvara, influido a su vez por los proyectos palaciegos de Bernini para el Louvre, aunque con Sachetti la balanza se incline más que al clasicismo francés a la arquitectura romana del momento, plana en su manera de concebir los elementos compositivos de las fachadas. Del gran cuerpo cuadrado sólo sobresaldrán ligeramente las cuatro esquinas a manera de cuatro torres, como si se quisiera que permaneciera el recuerdo de los torreones del antiguo Alcázar. El basamento se realizó con sillar almohadillado para resaltar su condición de cimentación. Se distribuyó en tres plantas principales y cuatro

entrepantas con un eje axial sur-norte que distribuye así el ritmo: vestíbulo, escalera, patio y capilla.

Se inician las obras en 1738 con gran derroche de lujo. Isabel de Farnesio no dudó en traer a toda una pléyade de artistas y artesanos de sus ducados italianos de Parma y Piacenza. Durante la elaboración del proyecto del Palacio Real los mejores arquitectos del

Abajo

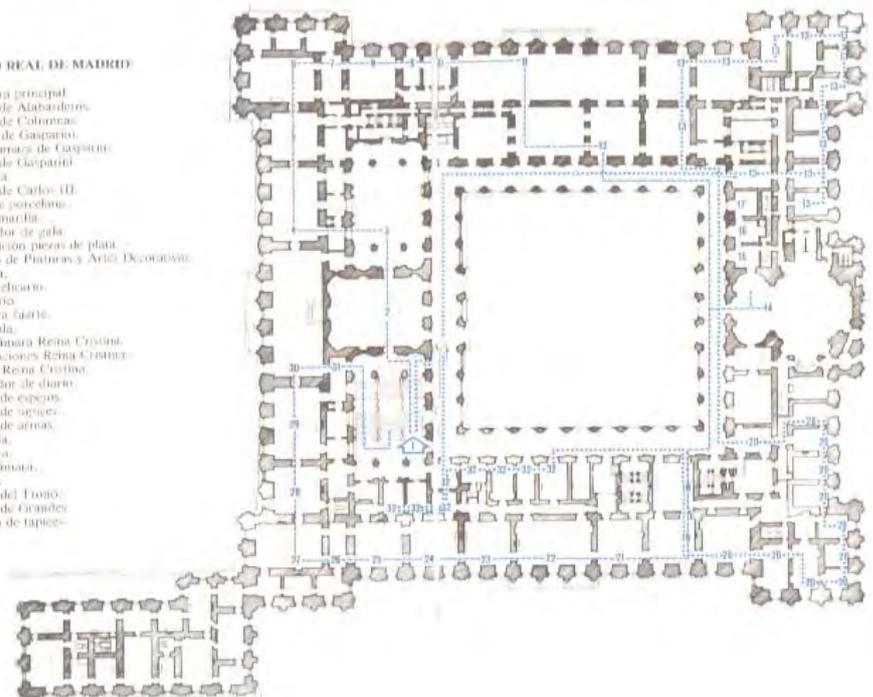
Plano del Palacio Real donde se señalan las principales dependencias de la planta baja

Página siguiente

Capilla del Palacio Real.

PALACIO REAL DE MADRID

1. Escalera principal.
2. Salón de Alabarderos.
3. Salón de Columnas.
4. Sala de Gasparini.
5. Antecámara de Gasparini.
6. Salón de Gasparini.
7. Troncha.
8. Salón de Carlos III.
9. Sala de porcelana.
10. Sala amarilla.
11. Comedor de gala.
12. Exposición piezas de plata.
13. Museo de Plateros y Arte Decorativo.
14. Capilla.
15. Anterrecitorio.
16. Relicario.
17. Cámara íntima.
18. Antecámara.
19. Antecámara Reina Cristina.
20. Habitaciones Reina Cristina.
21. Sala Reina Cristina.
22. Corredor de diario.
23. Salón de espejos.
24. Salón de sillas.
25. Salón de armas.
26. Troncha.
27. Cámara.
28. Antecámara.
29. Sala.
30. Salón del Trono.
31. Salón de Genoves.
32. Museo de tapices.







Izquierda

Patio del Palacio Real desde el que se ve la cúpula de la Capilla Real.

momento como Vanvitelli, Fuga o Salvi, dictaminaron sobre aspectos parciales del proyecto, en un debate teórico en el que se enfrentaron arquitectos como Ribera, que seguían pensando en un lenguaje casticista, y los arquitectos italianos que intentaban llevar a cabo una obra completamente nueva, convirtiéndose todo este proceso en un programa de intenciones de lo que se entendía que debía de ser la gran arquitectura europea. Este

intenso debate en torno a las obras del Palacio Real fue la mejor escuela para la renovación de la arquitectura madrileña de la que saldrán varias generaciones de arquitectos ilustres como Ventura Rodríguez, Hermosilla, Diego y Juan de Villanueva.

La piedra utilizada para las labores de labra se trajo de las canteras de Colmenar de Oreja mientras que la berroqueña era de las canteras de la Sierra madrileña. La compleja

construcción del Palacio, que exigió un gran aporte de mano de obra de todo tipo, significó un importante empuje económico para Madrid, que en pocos años creció de 100.000 habitantes a 150.000. Si en la primera fase, la financiación de las obras se nutrió sobre todo con las importantes rentas del tabaco de las colonias americanas y con la puesta en explotación de las enormes propiedades agrícolas de la Corona, durante el reinado de Fernando VI será la propia etapa de paz internacional y el ahorro de gasto militar lo que permitió la prosecución de las obras.

El Palacio Real, como la Granja o Aranjuez, se alzó como la magnífica demostración de la idea de la monarquía, y de la etiqueta cortesana del XVIII. Todo lo que en la época de los Austrias fue ocultar y demostrar

Derecha

Detalle de la maqueta realizada por el ingeniero militar León Gil de Palacio en 1830 por encargo de Fernando VII y hoy guardada en el Museo Municipal, en la que podemos ver una vista general del Palacio Real.



el Poder de forma indirecta, en esta etapa es ostentación y lujo con los que resaltar las actividades de un Rey y una Corte llena de brillo y esplendor. En una etapa en que triunfa el ideario político de la monarquía absoluta, todas estas costosísimas obras aúlicas no se harán por mero capricho o desvarío personal de los monarcas, sino por la profunda convicción que los Borbones tuvieron desde un principio, como resultado del tipo de educación recibida en Versalles, de la obligación de generar ese ambiente, ese halo de majestuosidad para sustentar y reafirmar la grandeza de la monarquía como institución.

En 1759 el nuevo Rey, Carlos III, hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, llegó a Madrid para suceder a su hermano por parte de padre, Fernando VI. Hasta entonces había sido, desde

1735, Rey de las Dos Sicilias, que comprendía el reino de Sicilia y el reino de Nápoles, consiguiendo embellecer esta ciudad con numerosas obras públicas como hará a partir de ese momento con Madrid. En Nápoles había levantado varios palacios y estaba en obras el impresionante palacio de Caserta obra del arquitecto Vanvitelli, de dimensiones versallescas.

En esos momentos el nuevo Palacio Real madrileño estaba

arquitectónicamente casi terminado, a falta de la decoración interior. Carlos III decide modificar ciertos detalles finales para adaptarlo a su gusto más romano, para lo cual eligió a un discípulo de Vanvitelli, que ya había fallecido, el arquitecto de formación militar Francesco Sabatini, con una enorme capacidad organizadora. Sabatini imaginó un aumento de volumen del nuevo palacio a base de nuevas alas, de las cuales sólo inició el ala sureste,



Izquierda

Escalera de Honor del Palacio Real.

La Escalera de Honor del Palacio, fue uno de los proyectos puntuales más aquilatados por la gran trascendencia que tenía en el ceremonial palaciego. El diseño final, después de numerosas consultas, fue el de Sachetti, aunque, unos años después, Carlos III obligaría a Sabatini a desplazarla y levantarla con la disposición que había ideado Vanvitelli en Caserta, sobre el llamado Salón de Columnas, el cual quedó con idéntica decoración muraria, generándose a un lado en lo que hubiera sido salón de Baile, el Salón de Alabarderos, la guardia real que controlaba el acceso a palacio.

La Capilla Real también sufrió muchos cambios hasta concretarse en el proyecto definitivo de Sachetti de 1748, que la situó definitivamente en

y rehizo la escalera de honor siguiendo el espléndido modelo de la del palacio Caserta.

Desde 1760 a 1797 Sabatini coordinó el diseño de los estucos, el mobiliario y los adornos decorativos realizados por un equipo formado por él

con maestros italianos y franceses. A lo largo de este dilatado periodo el gusto de los monarcas y el suyo propio fue cambiando desde el rococó hasta el neoclasicismo, influenciado sobre todo por Mengs.



Izquierda

Fresco de Corrado Giaquinto representando *La Religión protegida por España*, en la bóveda de la escalera de Honor del palacio Real.

Carlos III, pues, es el que dió la imagen final al conjunto palaciego, dedicándose intensamente cuatro años a su decoración, pudiendo llegar a habitarse en 1764, aunque las obras interiores prosiguiesen, porque, en realidad, este tipo de intervenciones, al menos las decorativas, se fueron enlazando en el tiempo con cada cambio de Rey que intentaron imprimir y dejar huellas de su gusto personal a través de los mejores artistas de la época que pudieron encontrar.

La decoración de las innumerables estancias del Palacio Real fue una labor permanente de la que se pueden destacar actuaciones extraordinarias como la que ideó para el cuarto de vestir de Carlos III el artista napolitano rococó Mattia Gasparini, famoso en toda Europa. Este obtuvo el

el testero norte, sobresaliendo respecto de la fachada y rematada con una gran cúpula, aunque la grandiosa decoración ideada por él, a base mármoles y bronce que alcanzó a realizar sólo en la bóveda, y las grandes columnas de mármol

negro, no se llegó a culminar. Carlos III decidió provisionalmente utilizar estucos coloreados para terminarla, a la espera de una ampliación posterior, que finalmente no se hizo, y así ha perdurado hasta hoy.







Página anterior
Vista del Palacio Real desde los
Jardines del Moro.

Izquierda
Detalle del Salón del Trono, en el
Palacio Real.

permiso del Rey de actuar con total libertad, incluso respecto a la supervisión de Mengs, logrando un conjunto de enorme sugestión formal y asombrosa unidad estilística que tardaría dos generaciones de los mejores artistas especializados en culminarse, ya en 1803. La combinación de la forma sinuosa del rococó en los suelos de mármol de colores, las sedas bordadas de paredes y tapicerías, los muebles y los estucos de los techos, en los que sorprenden la aparición de figuras y animales exóticos, crea una atmósfera de lujo y sensualidad inigualable.

La costumbre de la monarquía española durante el siglo XVIII fue cubrir totalmente las paredes con los cuadros de su colección real, verdaderas obras maestras de Velázquez, Rubens, etc. Estos grandes cuadros se retiraban para colgar tapices en invierno. Cuando a principios del siglo XIX este abigarramiento cedió al gusto por colgar un solo cuadro

Derecha

Salón Gasparini en el Palacio Real.

en cada pared, gran parte de la colección pasaría a exhibirse en el Museo del Prado, recién creado.

De la complejidad de este proyecto del Palacio Real nos hablan zonas poco conocidas como la parte subterránea del Palacio, con grutas y espacios laberínticos que recuerdan los grabados de Piranesi contemporáneos. En cuanto a la ejecución de los jardines para el Palacio Real, que debían de salvar profundos desniveles por el lugar donde se alzaba el Palacio, a pesar de los muchos y brillantes proyectos que se idearon, no se llevarían a cabo hasta bien entrado el siglo XIX. Los Jardines del Moro fueron los primeros, habiéndose trazado en época de Felipe II y remodelado, después de múltiples e interesantes propuestas, cuyos planos se han conservado, por el arquitecto del siglo XIX Narciso Pascual y Colomer, adornados con dos monumentales fuentes, la de las



Conchas, procedente del Palacio del Infante D. Luis en Boadilla del Monte, y la de los Tritones, anteriormente en el jardín de la Isleta en Aranjuez. Estos jardines volvieron a rediseñarse a finales del siglo XIX. Los últimos jardines construidos, los llamados de Sabatini, se llevaron a cabo durante la Segunda República, diseñados por el arquitecto García Mercadal sobre las antiguas caballerizas de Carlos III, obra de Sabatini. Con el proyecto del Palacio Real se estableció una nueva relación con la ciudad, que terminaría generando un nuevo

entorno urbanístico en la primera mitad del siglo XIX. Además, dado el estratégico emplazamiento del Palacio Real, se podía visualmente seguir desde su galería abierta, al este, el eje continuo de todas las posesiones del monarca en los Reales Sitios: La Florida o Moncloa, creada en tiempos de Carlos IV, que llegó a abarcar en su día todo el barrio actual de Argüelles, el Parque del Oeste y la actual Ciudad Universitaria, continuando la Casa de Campo y el Monte del Pardo, llegando a vislumbrarse, incluso, El Escorial y más allá, el Palacio de la Granja y Valsaín.

Detalles del retrato de Felipe V, obra del pintor Ranc.



Lo que buscó desde un primer momento Felipe V al llegar a España con diecisiete años fue recrear en la Corte española el clasicismo barroco impuesto por la Academia francesa, que había quedado reflejado en la decoración de Versalles, al que se había ido incorporando, conforme fue avanzando el siglo, la gracia y el brillo hedonista, un tanto vano, del rococó.

Para el nuevo Rey era imprescindible poder transmitir

a través de la pintura, especialmente del retrato real, la idea de majestad de la monarquía borbónica. El retrato de los Austrias se había basado en la sobriedad, la contención del gesto, la indumentaria y el mínimo decorado arquitectónico. Había gustado más de un realismo contrario a las alegorías mitológicas, manifestándose a través de la utilización de objetos aparentemente más tangibles y próximos en alusión simbólica a su poder: el caballo

en corbeta, para expresar el poderío activo, el espejo, atributo de la prudencia que el monarca encarnaba y en el que se miraban los súbditos, o el sillón como sencilla referencia al trono. Eran retratos que mostraban el Poder pero que, al mismo tiempo, aislaban al representante de la Corona de los ojos de sus súbditos, pues era ese distanciamiento el que les confería majestad.

Por el contrario, la concepción versallesca de los Borbones, que



La plasmación de la nueva idea de monarquía

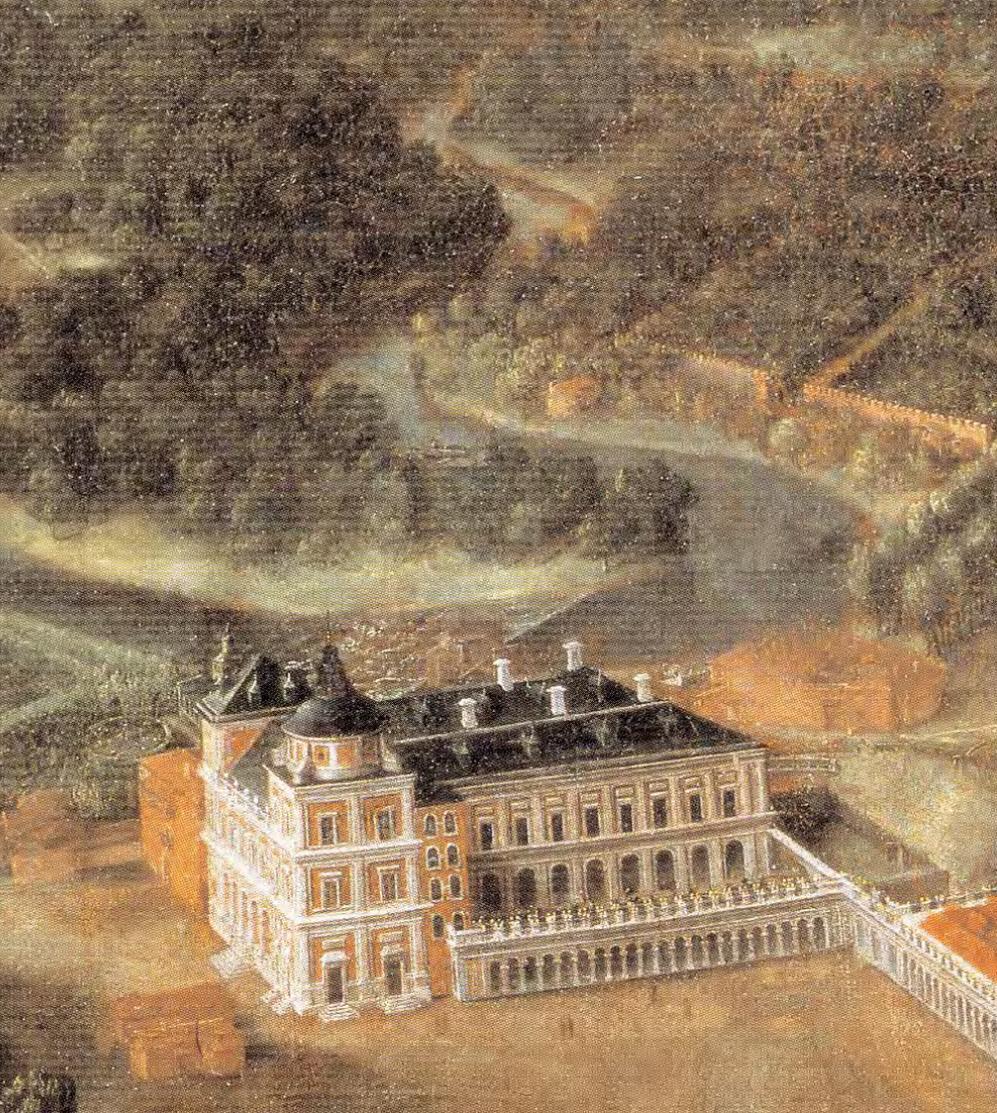
Felipe V trae a España, buscaba el lujo y la escenografía deslumbrante. El Rey debía brillar como un astro, como el sol frente a sus súbditos, y para ello no se dejaba sin utilizar ningún artificio retórico.

Además, los nuevos monarcas gustarán de representarse con atuendos militares, en algunos casos con claras referencias a la mitología y la antigüedad clásica.

Existen también versiones de retratos reales en los que

Felipe V es la encarnación del monarca que aúna todas las virtudes necesarias para derrocar al mal, se le muestra como a un héroe clásico a lo largo de esta primera mitad de siglo. Esta imagen real va a ir cambiando, al asumirse el ideario político del despotismo ilustrado transformándose la imagen de príncipe guerrero en príncipe sabio, más filósofo que cristiano, y, sobre todo, prudente y benigno, volcado en obtener la paz de sus reinos y la productividad.

Tras una infructuosa búsqueda por encontrar el artista adecuado para plasmar este nuevo tipo de retrato real, por fin, se llamó a Jean Ranc en 1722 por consejo del viejo y poderoso retratista de Versalles, Rigaud, introduciéndose en la Corte borbónica española un nuevo tipo de retrato aristocrático, inspirado en la Corte francesa, muy ostentoso y que buscaba la elegancia suprema a través de la afectación.



Izquierda

Vista del palacio de Aranjuez antes de su ampliación en el siglo XVIII del pintor Houasse.

Derecha

Retrato de Fernando VI de Ranc, en la que se aprecia las calidades pictóricas más valoradas por el gusto rococó.

arquitectura, teatral e imaginaria, heredera de la escuela veneciana, que actúan como fondos de escena, muy lejos ya de la búsqueda de expresión psicológica e individualizada de un Velázquez.

Otro artista extranjero será Houasse, que llegará a Madrid en 1715 y terminará especializándose en escenas de paisaje con arquitectura y personas populares, aunque tocara también la mitología. Son destacables sus vistas panorámicas de los Reales Sitios, como la de El Escorial, en los que resalta el paisaje de pedriza madrileño, que debió de impresionarle por su seca dureza.

Paradigma de esta nueva tendencia es el retrato de *La Familia de Felipe V* pintado por Van Loo, otro de los pintores cortesanos del momento. En las escenas familiares de los Austrias se daba una sensación de cotidianidad y naturalidad que fue reemplazada por actitudes afectadas que impedían que se olvidase su condición regia en cualquier situación.

Son retratos de gran aparato, y por ello impersonales, que no dicen nada íntimo del retratado, aunque son grandilocuentes. En ellos los retratados aparecen ataviados de manera riquísima, revestidos de sedas y terciopelos y con pelucas, siguiendo la moda de Francia. El lujo se alcanza gracias al brillo de estos colores claros y vibrantes, propios del rococó, hábilmente combinados con unos fondos de gran





El reinado de Fernando VI cambiará de nuevo el rumbo del gusto artístico, influenciado por su inteligente madre Isabel de Farnesio, que pertenecía a una familia famosa por su mecenazgo artístico. En este reinado se inclinaron más por artistas italianos, en un momento que dos de sus hijos gobernaban territorios italianos, como Parma. Se propicia la llegada de Alberoni en 1715 para organizar las reformas de las casas del soberano. A él se debe el momento de esplendor de la música italiana en la Corte madrileña. La jardinería italiana tendrá también su gran oportunidad. Por otra parte su

reinado estará marcado por la pacificación del país, lo que permitirá canalizar grandes cantidades de las arcas reales a las grandes empresas artísticas.

Antonio Joli, en esta primera mitad de siglo, pintó muchas panorámicas de Madrid y Aranjuez, pudiéndosele encuadrar dentro de la tendencia “vedutista”, especializada en vistas de extensas perspectivas urbanas, muy del gusto del XVIII, proveniente de la escuela veneciana y romana, que ayudan a comprender cómo era el Madrid cortesano en esa etapa.

En 1726 llegan a España Santiago Bonavía y Galluzzi, para decorar Aranjuez y la Granja de San Ildefonso. Tras la muerte prematura de éste, Bonavía, especializado en escenografías teatrales, pasa a controlar los trabajos de decoración de los palacios reales, para finalmente destacar como excepcional arquitecto real. En estos años sobresale también el pintor Bartolomé Rusca que colaborará estrechamente con Bonavía en la pintura de los techos de la Granja y Aranjuez, para donde se encargaron grandes composiciones como la titulada *Alegoría de la Justicia, la Paz y*

Página anterior
Vista de Aranjuez de Joli.

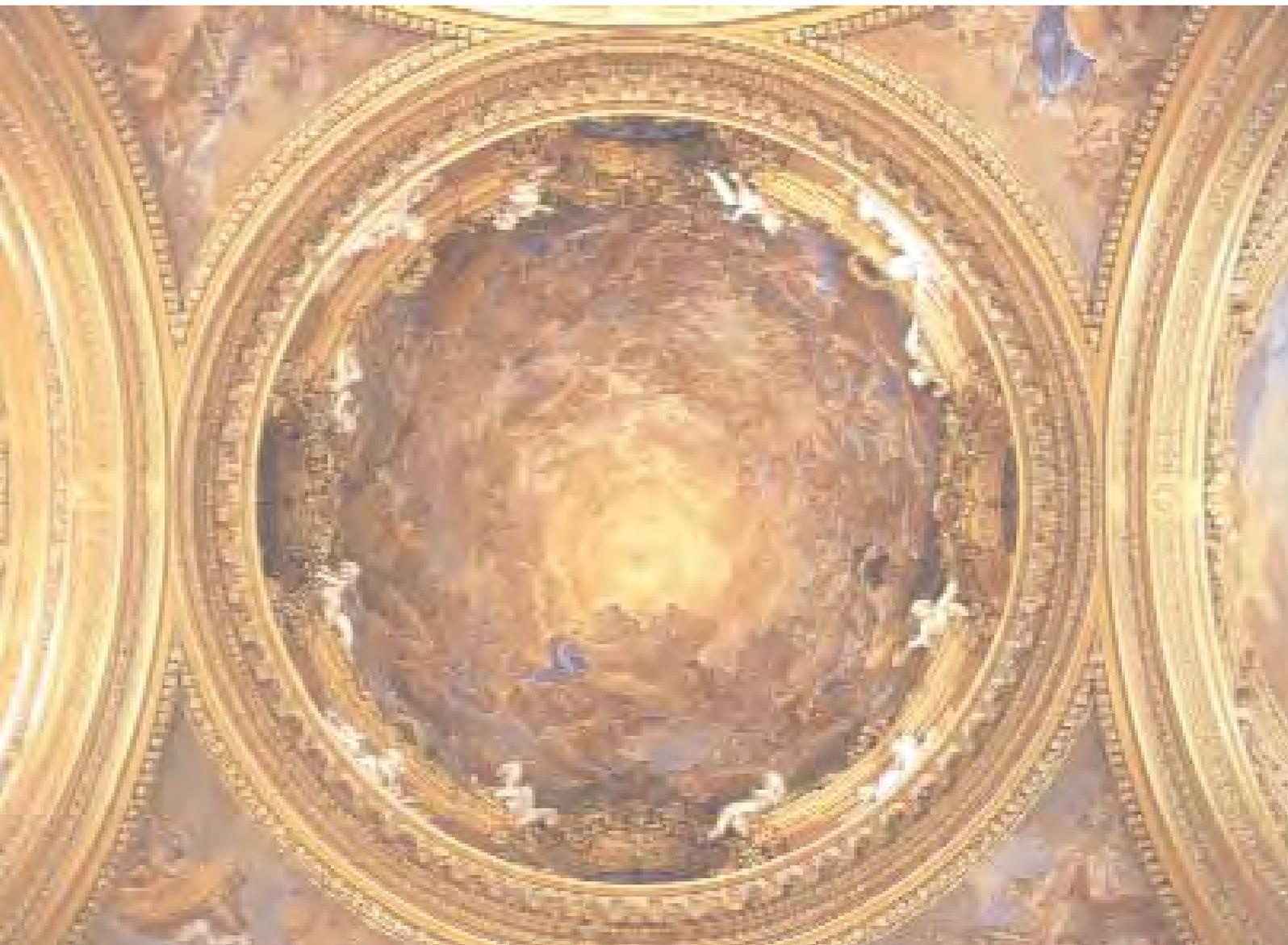
Abajo
Fresco del pintor Corrado Giaquinto
para la capilla del Palacio Real.

la Abundancia, destinada al
dormitorio real en Aranjuez.

La pintura rococó italiana a
partir de la segunda mitad del
siglo llegará a Madrid con
Jacopo Amiconi, artista
napolitano que había trabajado
en otras cortes europeas, y que
pintará el fresco de la llamada

Sala de la Conversación de
Aranjuez con alegorías sobre el
Tiempo, y el romano Corrado
Giaquinto, que será el iniciador
de la decoración con pintura al
fresco del Palacio Real.

En efecto, las primeras
decisiones para la decoración
interior del nuevo Palacio Real



El estilo rococó

Bacanal de Houasse, pintor que vino a la Corte de Felipe V en 1715, introdujo en España el gusto por las escenas campestres del barroco flamenco a las que anima con personajes mitológicos.

El rococó fue una estética bien distinta de la barroca, aunque aprovechó algunas de sus conquistas técnicas y compositivas en su beneficio, pero no fue una continuación de ella. El rococó fue un estilo que surgió sobre todo en Francia como reacción frente al barroco clasicista en exceso frío y controlado que



la Academia francesa había impuesto despóticamente durante la segunda mitad del siglo XVII.

En España, donde el barroco tuvo tan altos logros expresivos y la Academia impuso su control mucho más tardíamente, el rococó no tuvo auténtica carta de naturaleza pero, aún así, figuras como Luis Paret son todo un testimonio de esta gran aportación cultural en ocasiones no bien interpretada. El propio Goya asimiló lo mejor del rococó en su obra, que siguió muy de cerca en su juventud, hasta levantar su personalísimo vuelo. La gran conquista del rococó fue atreverse a plasmar de manera autónoma, por fin, las cualidades sensibles, sensuales, de la pintura, tomando como pretexto motivos tan aparentemente vanos como el brillo y las texturas de los trajes cortesanos, la sinuosa composición de las escenas galantes de grupos, la carnalidades nacaradas, los paisajes amenos y encantadores, etc. Todo ello provocaba en el espectador una irresistible necesidad de mirar por el gran placer que ello llevaba aparejado.

Este nuevo placer que aportaba la obra pictórica no provenía del intelecto, ni de elevados sentimientos, sino de los sentidos, como reacción a la sola contemplación de la obra plástica, independientemente incluso del tema, hasta el punto que éste se pliega a fines plásticos y compositivos que el autor libremente persigue. Un placer muy refinado (pensemos en la filosofía hedonista de la época ilustrada) que, siendo sensual, apela también al intelecto en cuanto que es placer del “gusto”. Por primera vez se le da autonomía al placer “estético”, (es a mediados del siglo XVIII cuando surge la moderna rama de la filosofía llamada Estética) sin necesidad de ninguna justificación extrapictórica.

En este sentido, los críticos de arte consideran que el rococó prelude la autonomía de la pintura moderna sobre las hasta entonces exigencias prioritarias del tema (exaltación religiosa, engrandecimiento mitológico del monarca, etc.), que habían atado al pintor, reglas codificadas de las que no logrará del todo zafarse, en realidad, hasta las Vanguardias, en pleno siglo XX.

Abajo

José en el palacio del faraón, de Jacopo Amiconi, pintor rococó italiano que trabajó en la Corte de Fernando VI. Este cuadro lo pintó para el Palacio de Aranjuez. Representa el momento en que el Faraón le da un cargo importante a José tras interpretarle éste sus sueños. Hace alusión a la figura del gobernante virtuoso.

las tomó Fernando VI, invitando a la Corte en los años cincuenta a uno de los fresquistas romanos más reputados del momento, Corrado Giaquinto, que decoró la bóveda de la Capilla Real con numerosos

frescos representando a Santiago en la batalla de Clavijo, *La Gloria y la Alegoría de la Religión*, así como la bóveda de la escalera principal con otro fresco titulado *La Religión* protegida por España y para la

bóveda del Salón de Columnas El sol ante cuya aparición se alegran y animan todas las fuerzas de la Naturaleza, en el que Apolo, deidad solar, es encarnado por el Rey.

La llegada a España de Carlos III, casado con la culta María Amalia de Sajonia poco inclinada al gusto versallesco rococó impuesto en el resto de las Cortes europeas, renovará el panorama artístico español y traerá a España las personalidades artísticas más relevantes e innovadoras del momento, como Tiépolo y Mengs.

Antonio Rafael Mengs, de Bohemia, había sido discípulo de Winckelmannn, el gran teórico alemán del neoclasicismo griego. Para mediados del siglo era ya famoso como pintor en la Corte de Dresde. Desde allí se trasladaría a Roma para





Página anterior

Fresco de la Sala de los Alabarderos de Gianbattista Tiepolo *Venus encomendando a Vulcano que forje las armas para Eneas*.

Abajo

La Fama proclamando el nombre del Emperador, detalle dentro de fresco titulado *La Apoteosis de Trajano*, de Mengs, que decora la bóveda de la salita de Carlos III en el Palacio Real.

El siglo XVIII 



Mengs fue el pintor preferido por Carlos III y por ello llegó a tener un enorme poder en la Corte aunque no lograrse tener buenas relaciones con la Academia madrileña, a la que pretendió también controlar, sin éxito, quizás por un carácter en exceso altanero que los maestros madrileños no estaban dispuestos a aceptar. La presión de Mengs sobre los pintores de la Corte desde un principio hace comprensible el final de Giaquinto en Madrid cuando, a pesar de todo el ingente trabajo realizado, tuvo que volverse a Roma amargado.

Mengs será también el que haga desaparecer el tipo de retrato de estilo versallesco, prefiriendo mostrar al retratado en escenas de menos boato, más cercanas a su intimidad, siendo estas nuevas propuestas los antecedentes del gran retrato burgués, que tanto influirá en la siguiente generación hasta llegar a Vicente López, ya en pleno siglo XIX.

completar su formación, de donde saldría con destino a la Corte española. Fue un decidido teórico del neoclasicismo aunque no se pueda decir que su pintura llegara a ser estrictamente neoclásica, pese a que buscó en

todo momento la claridad compositiva y la solidez de los cuerpos mediante el equilibrio, la contención y la concreción de un dibujo claramente contorneado frente a la mancha de color.



Este artista realizó también frescos de inspiración alegórico-mitológica como la *Apoteosis de Hércules*, realizada para la bóveda de la antecámara llamada de Gasparini en honor a su exquisito decorador, en el que se destacan su equilibrio y precisión en el dibujo, su controlado cromatismo, su frialdad preciosista, todo ello opuesto a los pintores italianos, con los que tuvo que convivir y competir, muy a su pesar.

De estos pintores italianos el que más sobresalió sin duda alguna fue Gianbattista Tiepolo

que llegó a Madrid en 1762 para pintar en el Palacio Real después de triunfar en Italia, y tras decorar el Kaisersaal de la capital de Franconia. Durante los ocho años que permaneció en Madrid, los dos pintores se enfrentaron abiertamente por sus ideas estéticas contrapuestas.

A Tiepolo se le considera hoy el mejor representante europeo del barroquismo veneciano, y realmente fue su última gran figura. Dominaba magistralmente los grandiosos despliegues ilusionistas de profundidad a base de

espectaculares cielos poblados de angelotes o de colosales arquitecturas, columnas, obeliscos y escalinatas, tratados de una manera nueva respecto a la generación anterior de fresquistas al introducir arquitecturas ilusionistas, con increíbles ángulos en diagonal, muy oblicuos y forzados, en las que aparecen dioses, héroes y toda la poblada representación alegórica de las virtudes con las que se identificaba a la realeza y los males o vicios a los tenía ésta que enfrentarse. Estas composiciones llenas de personajes mitológicos parecen



Página anterior

Bóveda del Salón del Trono con el fresco de Tiépolo titulado *La Apoteosis de la Monarquía española*.

Derecha

Tapiz realizado por Jacobo Vandergoten en la Real Fábrica de Tapices. La temática de El Quijote se utilizó con un sentido educativo en la Corte de Felipe V. Los pintores fueron Andrea Procaccini y Domenico Maria Sani.

asomarse para mirar, desde esos espacios etéreos, la realidad humana terrenal.

Tiépolo inicia su gran producción ayudado por sus hijos Domenico y Lorenzo, con el impresionante fresco *La Apoteosis de la Monarquía española* para el Salón del Trono, una de las piezas más importantes de todo el Palacio cuya decoración fue fastuosa. En el fresco aparecen personificadas todas las virtudes del monarca: magnanimidad, gloria, afabilidad, etc., junto con los dioses del Olimpo, que conviven con naturalidad con la figura del Rey, mientras que la zona cercana al arranque de los muros está poblada de un grupo muy heterogéneo de razas y atuendos que van desde tipos populares de las regiones españolas hasta indios de las colonias de Ultramar, en alusión a la disparidad de las tierras sobre las que reinaba la Corona.

Se eligió una Apoteosis o Alegoría de la Grandeza y el



Poder de la Monarquía Española, para el techo de la Saleta, en el que aparecen Marte, Hércules, Neptuno, Mercurio, Apolo y Júpiter con el águila y el sol, es decir, todas las posibles encarnaciones que se utilizaban entonces para representar la monarquía absoluta.

En la bóveda del Salón de los Alabarderos, que se había pensado en un principio por Sachetti como gran salón de baile, pintó Tiépolo *Venus encomendando a Vulcano que forje las armas para Eneas*, que

parece referirse a la relación de Carlos III y su madre Isabel de Farnesio como mediadora en las gestas de este monarca.

Estas alegorías se basaron en repertorios europeos con descripciones literarias y tratados de iconografía como el del padre Ripa, de ahí su carácter tan retórico, pero lo que más interesa actualmente de estos frescos de Tiépolo, incluso por encima de los de Mengs, es su moderna visión del color a base de tonos pastel con luminosos azules de cielos

traspasados por una enorme claridad que los hace casi transparentes e inmateriales, técnica que se puede ver bien en sus bocetos acuarelados y que influiría en el propio Goya.

Tiépolo pintaría además los lienzos de la iglesia de San Pascual en Aranjuez, aunque acabasen siendo sustituidos éstos por obras mucho más contenidas y frías de Mengs, con el que se identificó más fácilmente Carlos III, hombre de carácter metódico, reservado y poco apasionado. Influído también por Mengs como

verdadero dictador del gusto estético, Carlos III ordenaría retirar gran parte de la decoración escultórica que el erudito padre Sarmiento había ideado y Giovanni Domenico Olivieri y Felipe Castro, escultores de Fernando VI, habían dirigido, en la que aparecían una sucesión de estatuas con los emperadores nacidos en Hispania y los reyes míticos que había sido incorporados a la Corona, así como los de Ultramar. Estas esculturas que coronaban la gran balaustrada del palacio, así como

los relieves sobre las puertas del gran patio, con grandes escenas de la historia española, tanto religiosas, como militares o culturales, se volvieron a incorporar en parte, tras la restauración de 1973 del Palacio Real y el resto hoy se encuentran en el Museo del Prado y la Real Academia de San Fernando.

Esta exaltación de la monarquía, a través sobre todo de los grandes frescos mitológicos, cuando la Corona vivía ya con la sensación de disolución de su inmenso poder anterior, poco



Izquierda

Plano de 1811 en el que se aprecia el recinto de la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.





tenía que ver con la tradición estética contrarreformista española en su manera de manifestarse, tan profundamente arraigada al realismo, aún en su expresión más cruda y dramática, y siempre, por ello, inclinada a no tomarse demasiado en serio la mitología grecolatina, como el mismo Velázquez reflejó en sus obras. Esta pintura alegórica dieciochesca fue una muestra clara de la voluntad de imponer una visión idealizada de sí misma por parte de la nueva dinastía borbónica, sentida por el pueblo madrileño durante mucho tiempo como “extranjera”.

Las manufacturas reales

Las Reales Fábricas tienen su razón de ser en la necesidad de producir objetos suntuarios para decorar los enormes palacios que construyen o remodelan la nueva dinastía borbónica durante el siglo XVIII y evitar así el fuerte encarecimiento que suponía exportarlos del extranjero. Se pretendía, según consejo de los ilustrados de la época como

Ustáriz o Campomanes, que funcionasen como empresas modelos para incentivar la producción manufacturera española y concretamente madrileña, casi nula, y adecuarlas a la demanda de artículos más refinados para un importante sector de la población, pues se estimaba que sólo en Madrid, ciudad rentista por excelencia y dedicada al sector servicios, vivían alrededor de 9.000 aristócratas cuando se pusieron verdaderamente en marcha estas manufacturas, en la década de los ochenta, frente a sólo un par de centenares que pudieran residir en Barcelona. Se contemplaba la producción de otros artículos como Salitres, Naipes, Aguardientes, etc., cuya producción pasaba a ser monopolizada por el Estado.

Gracias, en parte a la creación de la Reales Fábricas se empezaron a producir arañas de cristal, tapices, alfombras, porcelanas y toda clase de objetos decorativos de altísima calidad que inundaron las salas, saletas y gabinetes del Palacio Real y del resto de los palacios de los Reales Sitios.

El nuevo modelo económico de producción que se pretendía imponer generó un nuevo tipo arquitectónico: el establecimiento fabril. Pero, a diferencia de la experiencia de Goyeneche en Nuevo Baztán, las Manufacturas Reales fundadas por los Borbones se implantaron en la ciudad de Madrid casi todas, eso sí en los arrabales, pretendiendo así

Página anterior derecha y abajo
Porcelanas del Buen Retiro
de la etapa 1784-1803.



tener resuelto, sin invertir mucho, el problema del alojamiento de la mano de obra, que, utópicamente, se había tratado de solucionar por la generación anterior, y que volverá a plantearse ya a finales del siglo XIX pero con una actitud radicalmente distinta, como un problema de vivienda mínima para obreros.

La primera manufactura establecida fue la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, con el propósito de cubrir las necesidades generadas por la Corte, especialmente tras la ruptura con Flandes que había

sido el principal suministrador. Se fundó en 1721 por maestros expertos como la familia Vandergoten de Amberes, traídos ex profeso por los Reyes para formar aquí una escuela. Se situó extramuros al lado de la Puerta de Santa Bárbara, donde en poco tiempo se empezó el procedimiento de tejer en telares de alto lizo que permitían copiar con mayor justeza los cartones originales. En los cartones de estos tapices intervendrían los más variados pintores del siglo XVIII, siendo la figura indiscutible Goya. Tras la Guerra de la Independencia

entró en franco declive, del que resurgió, ya en la etapa de la restauración alfonsina.

Actualmente sigue en activo transformada la institución en una fundación privada donde se restauran y se siguen los mismos procedimientos artesanales de siempre.

También en el Retiro se construyó la Real Fábrica de China, que admiraba por el complejo proceso que la elaboración de la pasta de la porcelana exigía, y cuyos secretos fueron muy codiciados en su tiempo por otras potencias extranjeras.

Desde que se conoció la porcelana china en Europa se había intentado imitar su producción, pero no sería hasta el siglo XVIII cuando en Sajonia se consiguió reproducir los secretos de la porcelana dura a base de caolín y petunse, que generó la fábrica de Meissen, en la que se obligaba a guardar el secreto a los operarios de los



Página anterior

Dos conjuntos de figuras de porcelana de la Fábrica del Buen Retiro del siglo XVIII.

Derecha

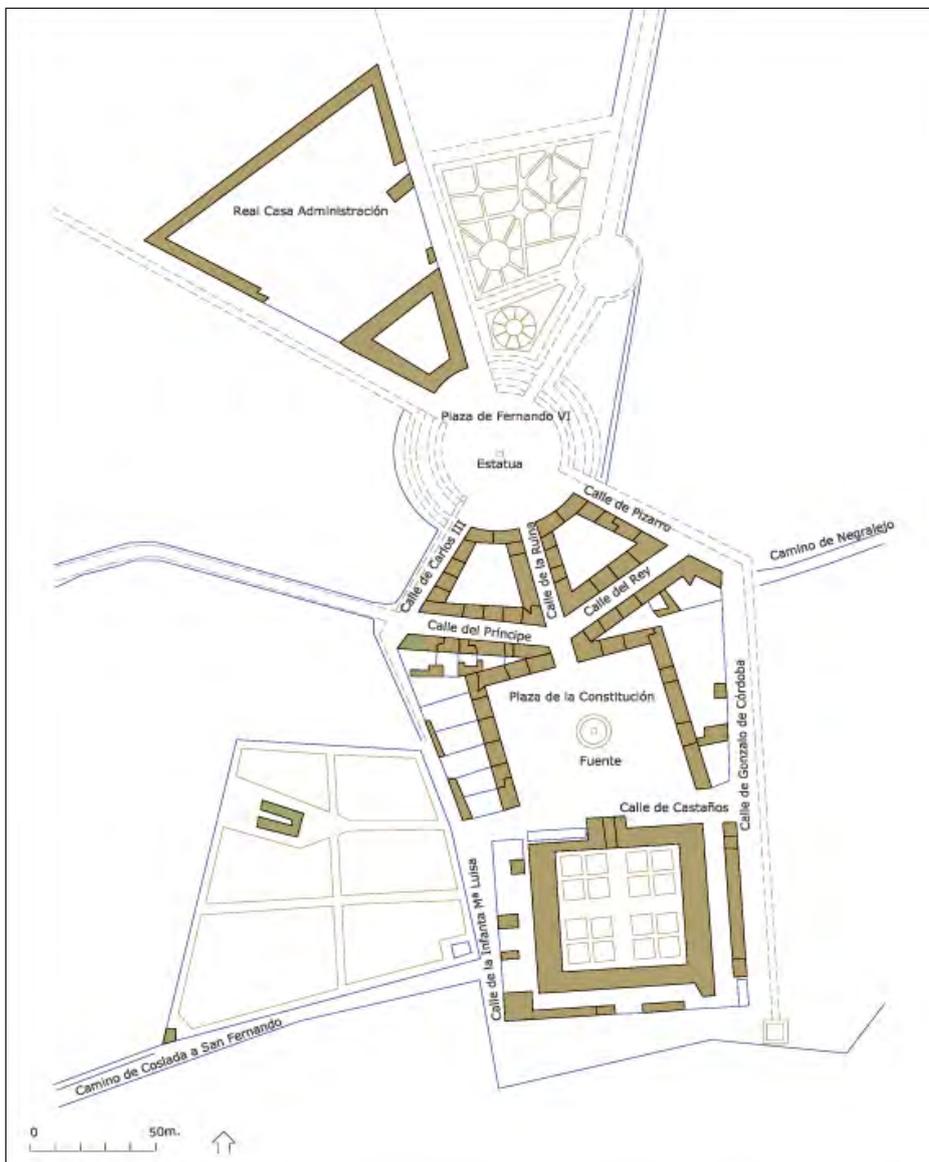
Saleta de Porcelana del Palacio Real.

hornos, pero finalmente saltaría estos procedimientos a Francia donde se desarrolló la porcelana de Sévres.

En 1760 fundó Carlos III la Fábrica del Buen Retiro como ya había fundado la porcelana de Capodimonte en Nápoles, animado por su mujer María Amalia de Sajonia, nieta del poderoso emperador Maximiliano de Austria, que por ello pudo obtener el secreto de la porcelana y el vidrio. La Reina se interesó personalmente en implantar estas manufacturas en España, para hacer la competencia a Francia y Austria. Los primeros operarios los trajeron pues de Nápoles por lo que el estilo fue una continuación del barroco italiano con los tradicionales asuntos chinoscos y mitológicos. Fue muy común en la etapa rococó el motivo de los niños semidesnudos jugando.

Con la porcelana del Buen Retiro se decoraron la Sala de Aranjuez,





Izquierda

Plano con la distribución de las dependencias de la Real Fábrica de Paños de San Fernando de Henares.

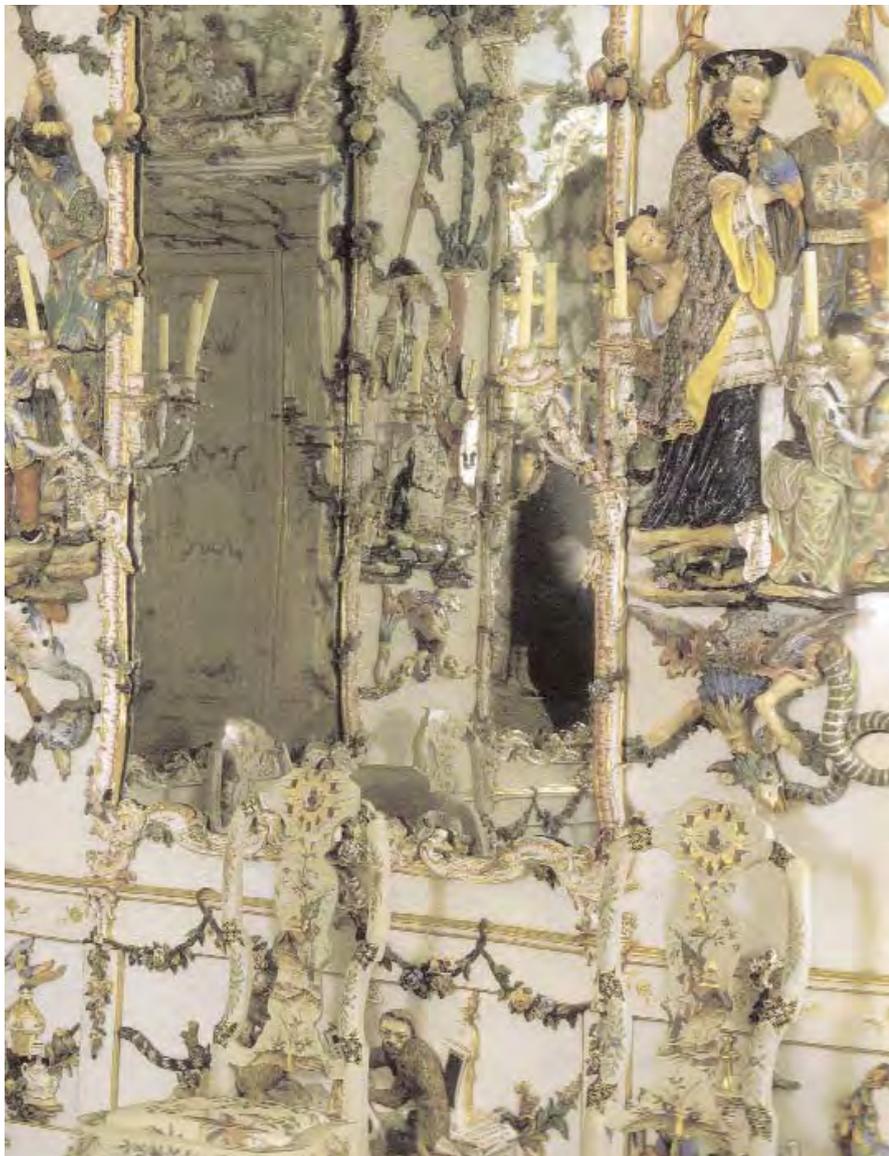
en 1812, por los ingleses. Esta manufactura tuvo una continuación, en 1818, en la Real Fábrica de la Moncloa, fundada por Fernando VII.

La Real Fábrica de Paños de San Fernando fue otro intento de generar una población en torno a una industria, tal y como lo había intentado ya Goyeneche en Nuevo Baztán, unas décadas antes. Los orígenes funcionales y prácticos que originó este asentamiento quedaron plasmados en la racionalidad de su proyecto urbanístico y arquitectónico, sin cercas ni límites marcados por los antiguos privilegios señoriales.

Según la teorías colbertianas la empresa debía ser concentrada para poder culminar el trabajo “en cadena”. Este nuevo espacio funcional se intentaría lograr aquí mediante tipologías clasicistas siguiendo las experiencias anteriores francesas. El cuerpo central estaba dedicado en su parte baja a la administración y la capilla

de estilo chinesco, y la del Palacio de Madrid, basada en el tema mitológico de las bacanales. A partir de la década de 1780 se dejó notar de forma más patente algunos cambios estilísticos; aunque continuó la influencia italiana, se pueden apreciar otras corrientes, como la inglesa y sajona. A este respecto fueron muy importantes las imitaciones que se hicieron de la

porcelana inglesa de Wedgwood azul y blanca, cuyo ejemplo más conseguido se encuentra en la sala de placas de la Casita del Príncipe de El Escorial. A partir de los primeros años del XIX la influencia más evidente fue del neoclasicismo francés. La Fábrica del Buen Retiro terminaría sus días con el saqueo de las tropas francesas en 1808, y el incendio de las instalaciones y el archivo,



Izquierda

Detalle de la Saleta de Porcelana, de inspiración china, del Palacio de Aranjuez.

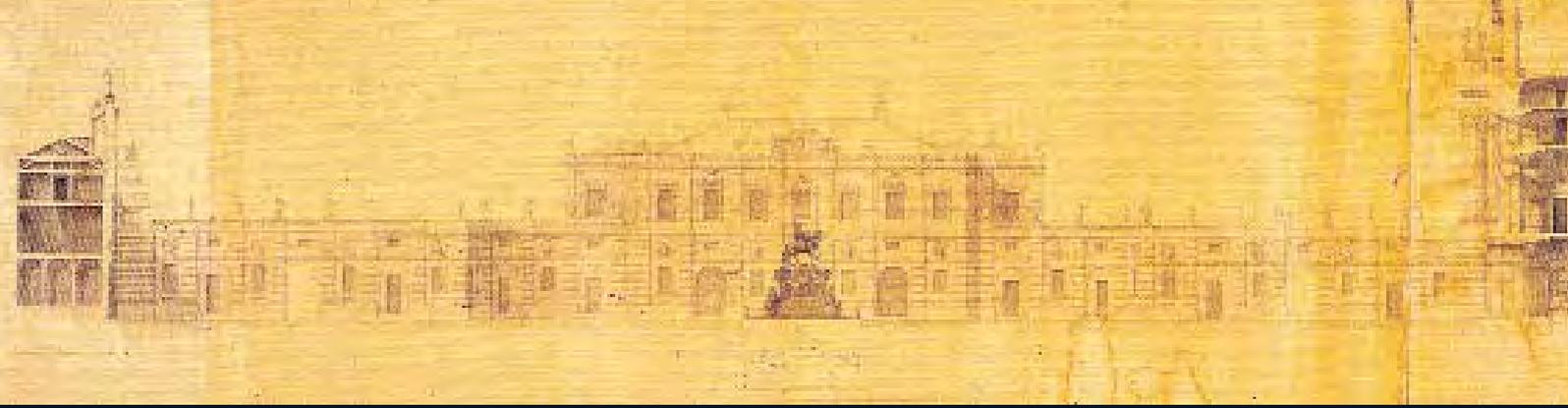
aumentos de población mediante la prolongación de la calle Real para construir nuevas manzanas de viviendas.

Este intento pionero promovido por la Corona ya como Estado moderno, de una ciudad modélica industrial, quedaría truncado desgraciadamente por una epidemia de fiebres que obligó al traslado de la fábrica a otro sitio y, ya en la década de los sesenta, se dedicó a hospicio de indigentes, decayendo poco a poco hasta su enajenación como bienes de la Corona que fueron desamortizados en 1865.

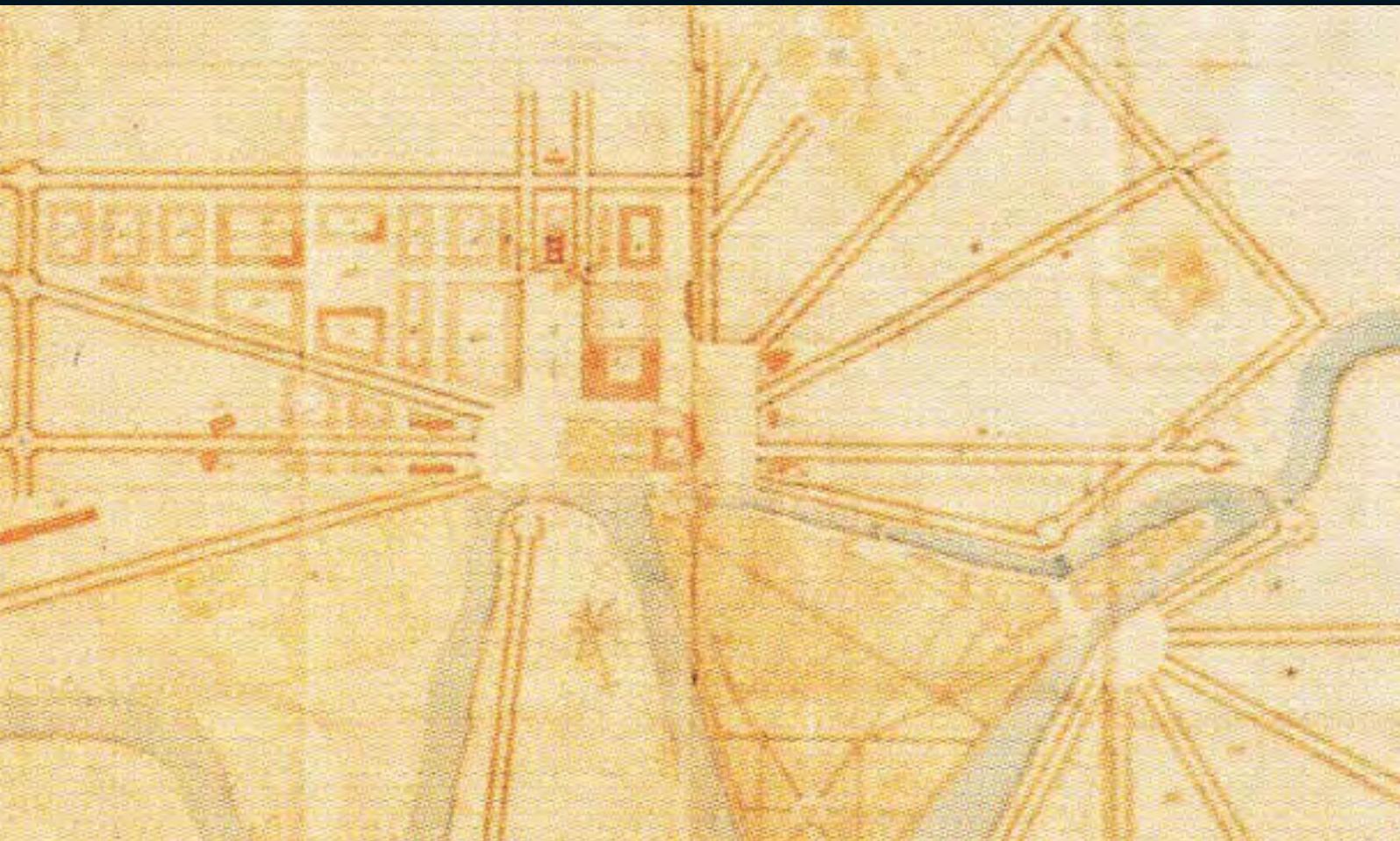
Actualmente lo poco que queda de la fábrica ha sido readaptado aprovechando sus ruinas como nuevo Ayuntamiento del pueblo que terminaría creciendo desmesuradamente ya en el XX por su situación en el corredor industrial del Henares.

y la planta alta era la casa de gobernador, el resto de los pabellones estaban dedicados a la producción. Es la primera vez que se apreciaba que todo el urbanismo de una población se había organizado en función de un elemento conformador totalmente nuevo, que ya no era ni iglesia ni el palacio señorial, sino la fábrica, la industria.

Había varias plazas, una cuadrada con numerosos servicios necesarios para la comunidad, como taberna, lonja, carnicería, cárcel, botica, cuerpo de guardia, etc., y otra redonda para vivienda de los trabajadores, quedando dos de sus manzanas, que tenían forma trapezoidal, para iglesia y ayuntamiento. Se tenía planificado, incluso, los futuros



El Real Sitio de Aranjuez y sus jardines



Página anterior arriba

Alzado y secciones laterales del
Palacio de Aranjuez.

Página anterior abajo

Plano general del recinto del Real
Sitio de Aranjuez.

Las obras de los Borbones en el conjunto de Aranjuez se harán al mismo tiempo que las obras de la Granja y el Palacio de Riofrío, un nuevo Real Sitio en un gran coto de caza en Segovia, ideado por Isabel de Farnesio para retirarse de la Corte cuando su hijastro subiera al trono, realizado íntegramente por arquitectos italianos.

Este gran esfuerzo constructor llevó a la culminación del esplendor de los Reales Sitios de la monarquía española en el siglo XVIII. Por ello no se puede dejar de considerar esta sucesión de palacios como un todo coherente. El modelo de residencia palaciega denominada “reales sitios” logró materializarse en los países donde hubo durante siglos una monarquía fuerte y consolidada dinásticamente, como la Corte francesa o española. Tendrán en común estas residencias su cercanía a la capital del Reino, su utilización estacional y la combinación de lujo

arquitectónico y decorativo con profusión de bosques y jardines, teniendo, casi todos, un mismo origen medieval como cazaderos reales.

Los Reales Sitios, pues, pasaron en este tiempo de ser cotos para la caza a convertirse en generadores de verdaderos conjuntos urbanos nuevos, vinculados a ellos por calles que funcionaban como estrictos ejes de perspectiva, estrechamente ligados a su vez con los jardines y el paisaje ordenado circundante, convirtiendo el palacio siempre en el punto culminante de todo el complejo, como el símbolo del poder de la Corona.

La Corte española durante el XVIII estableció la costumbre de pasar los inviernos en Madrid, primero en el Palacio del Buen Retiro, y, cuando estuvo acabado, en el nuevo Palacio Real, la primavera en Aranjuez, el verano en El Escorial y el otoño en la Granja, trasladándose cada vez con toda

la Corte, la servidumbre y cuadros de la administración. En este siglo, el desarrollo de los jardines y de los objetos suntuarios para la decoración de los palacios llegó a su máxima expresión.

En Aranjuez hubo antes una residencia de los maestros de la Orden de Santiago, mandada construir en 1387. El hecho de que el propio Rey Fernando el Católico llegase a ser Maestre santiaguista convirtió el lugar en Real Sitio y, aunque Carlos V pasó temporadas aquí, será Felipe II quien decida construir un nuevo palacio, según trazas de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, que quedó inconcluso y terminaría sufriendo un incendio. Ello motivó que, en 1715, Felipe V ordenase su reconstrucción, introduciendo nuevos elementos para acondicionarlo a los gustos y necesidades de la corte del momento, como el gran pórtico principal y la escalera de honor, que terminará Fernando VI con

Derecha

Vista general del Palacio de Aranjuez.

el arquitecto Bonavía.

El italiano Santiago Bonavía transforma completamente la fachada principal en la que introduce la alegre bicromía de la piedra blanca de Colmenar con el ladrillo rojo intenso, y desarrolla una escalera de honor, que inicia la tendencia a construir grandes escaleras en el barroco español como escenario de manifestación de la majestad monárquica.

Carlos III encarga a Sabatini la que será la última ampliación importante en 1774, añadiéndole dos alas perpendiculares en los remates principales de las cuales se pensó construir un teatro y una capilla, siendo realizada esta última pero en una etapa proyectiva posterior. Estos cuerpos laterales generaron un espectacular espacio abierto delante de la fachada principal para el desarrollo de toda clase





de ceremonias cortesanas, la llamada Plaza de las Armas, actualmente cerrada por una verja, y hay aún otro espacio anterior a éste, la llamada Parada de Palacio, de forma elíptica.

La disposición de las múltiples estancias del Palacio de Aranjuez, como pasó con el Palacio Real, fue cambiando según el gusto de los sucesivos Reyes, aunque se hayan restaurado algunas muy recientemente para conseguir devolverles el sentido y esplendor original. Del conjunto de ellas, lo que más llama la atención es la mezcla de gustos estéticos representados, la mayoría consecuencia de la fascinación del XVIII por lo exótico.

Así, la Saleta de Porcelana, destinada en su origen a Sala de Música de cámara de Carlos IV, está revestida de relieves realizados en porcelana siguiendo motivos orientales dentro de la tendencia por la “chinerías”. Fueron realizadas

por artistas italianos en la recién creada Manufactura Real de Porcelana del Buen Retiro. La capilla, diseñada por Sabatini fue decorada con obras de Mengs, Bayeu y Maella, que realizó el lienzo del retablo dedicado a la Concepción.

Todas las dependencias se decoraron con gran lujo demostrando el altísimo grado de desarrollo de las artes decorativas de este siglo. El rico mobiliario será diseñado siguiendo las modas impuestas por la sucesión de monarcas que darán su nombre a estos estilos mobiliarios pasajeros. En la decoración de estos palacios fue importante el peso de las colecciones reales, así como las magníficas arañas de la Real Fábrica de Vidrio de la Granja. Toda clase de curiosidades y rarezas de muy diverso origen se encuentran en este palacio dieciochesco que habla de los intereses y gustos, un tanto caprichosos, de la monarquía ilustrada y del ambiente lujoso

en que vivió. Por todas las estancias se encuentran cuadros de los artistas mejores del momento tanto del XVIII como de principios del XIX: Lucas Jordán, Palmarolli, Maella, Mengs, Vicente López o Esquivel, entre otros.

El Comedor de Gala se decoró por el pintor decorador Amiconi representando las virtudes del monarca y su esposa, con lienzos de Giaquinto. Una de las últimas aportaciones sería el Salón de Fumadores, obra ya de 1850, durante el reinado de Isabel II y que respondió en su día al interés despertado por la Alhambra dentro del gusto romántico, y por el arte árabe y oriental en general, que sería utilizado a partir del XVIII para intentar crear mágicos ambientes en estancias o edificios de recreo y placer. La obras se inspiraron en moldes de las yeserías del palacio granadino realizados por su restaurador, Rafael Contreras.

Abajo
Iglesia y Plaza de San
Antonio en Aranjuez del
arquitecto Bonavía.



Abajo
La Fuente de Apolo en
Aranjuez.

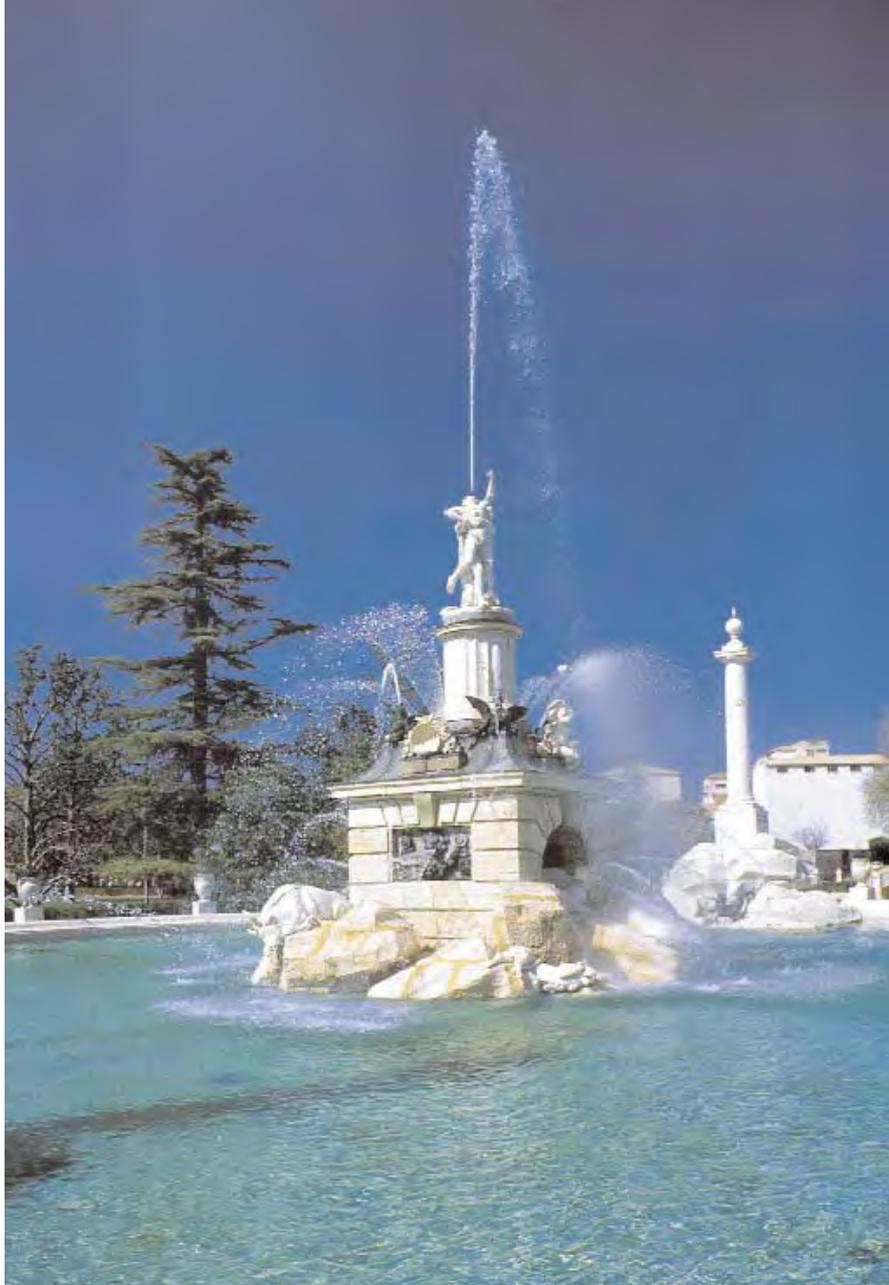
Pero Aranjuez tiene una excepcional importancia patrimonial, además de por el lujo de su palacio, por la poco usual oportunidad de disfrutar de un paisaje generado a través de cuatrocientos años, gracias a las intervenciones que fueron realizando los Reyes de España. Siguiendo la evolución de los Jardines de Aranjuez se puede comprender cómo fue variando la manera de relacionarse e interpretar la naturaleza en muy distintos momentos culturales.

El primer jardín es de época de Felipe II, puesto que todos los alrededores del río durante la Edad Media y hasta la época de los Reyes Católicos fueron dedicados a huertas. Este primer jardín es el llamado Jardín del Rey y está situado en el tramo del palacio construido en el XVI. Es una excepcional muestra de jardín renacentista, que se ha recuperado gracias a la reciente restauración que consiguió



llegar a su nivel de suelo original, saliendo a la luz incluso el pavimento inicial de dibujos empedrados de tradición mudéjar. Es un jardín parecido a los que debieron hacerse originalmente en El Escorial y en otros Reales Sitios, enriquecida la tradición hispana con la influencia flamenca.

Este Jardín del Rey fue un jardín personal, privado, que demuestra una vez más, la gran sensibilidad de Felipe II, es más, se podría hablar de jardín secreto, en el sentido que tanto gustaba al monarca, puesto que estaba oculto por altas tapias, que luego fueron sustituidas, con una mentalidad



Izquierda

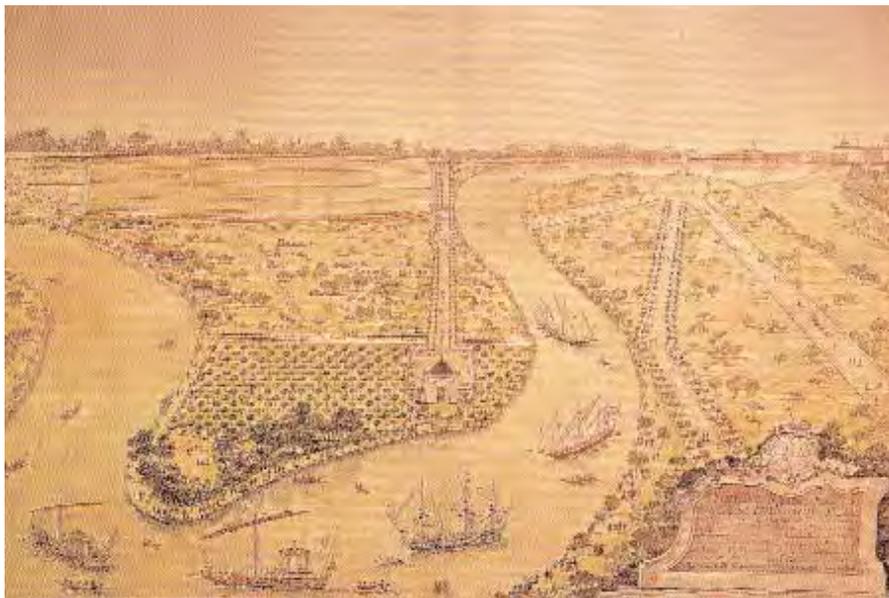
La Fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. El primero, encarnación ya histórica de la monarquía española, vence al hijo de la Tierra.

completamente horizontal, llamado por los jardineros “broderies” porque asemejan bordados extendidos en el suelo, que conocemos hoy más por los dibujos antiguos de época, puesto que en el XIX se fue modificando, incorporando ya elementos verticales como árboles y fuentes con esculturas mitológicas, como las diseñadas por el neoclásico González Velázquez, destinadas a adornar los originarios estanques circulares. De este jardín, transición entre el espacio propiamente cortesano y el exterior, partían las tres avenidas en forma de tridente uniendo el palacio con la nueva población. El Jardín de la Isla se situó en un terreno en forma de triángulo formado por un meandro del Tajo y un canal, llamado la Ría. En principio debió dedicarse esta fértil zona a huertas, pero Felipe II realizó con Bautista de Toledo un jardín

completamente diferente, por cancelas de hierro, permeables a miradas exteriores. Tenía hornacinas y los bajos con arcadas se abrían, a manera de grutas, donde se descansaba a su sombra, hoy cerradas como ventanas, utilizándose la rigurosa geometría para el trazado del boj, sólo animado

por los árboles frutales, siempre en flor en la época en que el monarca se alojaba allí.

Se despliega delante de la fachada trasera del palacio el llamado Jardín Nuevo o Parterre, originalmente diseñado en época de Felipe V con el elaborado trazado de la jardinería francesa,



Izquierda arriba

La escuadra del Tajo según aparece dibujada en el manuscrito de Farinelli.

Izquierda abajo

Vista de los jardines de Aranjuez y las embarcaciones reales.

a la flamenca con calles cubiertas con emparrados y celosías. Este trazado de calles umbrías se abrían de vez en cuando a pequeñas plazas con figuras mitológicas y fuentes bajas, dando color la profusión de rosas, flor predilecta del monarca.

El grado de lujo y sofisticación de la Corte borbónica en Aranjuez fue tal que sus fiestas

se hicieron famosas en las Cortes europeas. La brillantez de éstas se debió a la dirección del imaginativo y genial cantante “castrati” de la época, el italiano Farinelli, que supo combinar los paseos en riquísimas embarcaciones engalanadas con espectáculos musicales en los que no se escatimaron toda clase de recursos para entretener al frecuentemente

melancólico Felipe V, y su Corte, y fascinar a los espectadores plebeyos que, de lejos, podían disfrutar de ellas.

Los Borbones introducirán fuentes monumentales con esculturas cargadas de un simbolismo erudito muy de la época, como la Fuente de Hércules e Hidra, conjunto escultórico que hace alusión al triunfo de la monarquía sobre

Derecha

Calle de los tilos, en otoño, situado entre los Jardines Quinto y Sexto.



sus enemigos, encarnada ésta, como se ha ido viendo muy frecuentemente en la historia de España, en el héroe Hércules.

Dentro de este conjunto ajardinado, la Galería de la Reina fue la calle central, que se debe también a Felipe II, a lo largo de la cual se distribuyen diversas fuentes mitológicas. En la de las Arpías, aparece la escultura del Niño de la Espina,

vaciado de la famosa escultura helenística que el propio Velázquez trajo de Roma. Toda la Isla está llena de sugerentes encuentros cargados de alusiones alegóricas.

El Jardín del Príncipe tiene, por el contrario, un diseño más de finales del XVIII, siendo un gran jardín que se subdivide en otros con particularidades propias. Exotismo y afán científico por la

botánica se aúnan mostrando el espíritu más sofisticado de la Ilustración. Su promotor fue Carlos IV, con la dirección del gran jardinero y botánico Pablo Boutelou que se dedicó en aclimatar especies desconocidas provenientes de las expediciones científicas promovidas por la Corona española. Este jardín sufrió mucho con la invasión francesa,





El siglo XVIII

Página anterior

Quiosco de gusto pintoresco en los Jardines de Aranjuez.

aunque posteriormente se intentó restaurar, ya en las puertas del romanticismo.

Algunos de estos jardines van incorporando, se cree que de la mano de Boutelou, los gustos pintoresquistas, de origen inglés, alejándose de la rígida geometría anterior, como se verá en la Alameda de Osuna. En el llamado Sexto y Séptimo Jardín es donde se aprecia el cambio de mentalidad operado: sobre praderas verdes, tan inusuales hasta entonces en la jardinería española, se levantan una serie de elementos arquitectónicos, salidos de la mano de Villanueva, con fuerte contenido ilustrado: la gruta, el obelisco, el

Abajo

Grabado romántico de Aranjuez del siglo XIX.

templete griego y el chinesco, aludiendo a otras culturas, a otros registros mentales del saber. Todo este conjunto tiene un cierto sabor iniciático que se traduce en elementos como la Isla del Ermitaño, que no son meros caprichos sino la aparición de nuevas aportaciones simbólicas del mundo ilustrado que vienen a enriquecer el repertorio mitológico clásico grecolatino.

Aunque Felipe II prohibió que se asentara población en Aranjuez que no fuera exclusivamente la de la servidumbre, en el siglo XVIII Fernando VI cambió de idea y

ordenó hacer un plan para una nueva población, fechándose los primeros trazados de Santiago Bonavía en 1747, con algunos cambios de Sabatini, que terminará siendo un modelo de urbanismo ilustrado en el que fueron decisivas las ordenanzas redactadas por el nuevo arquitecto real, el ya neoclásico Juan de Villanueva del que más abajo se hablará.

Dentro de las primeras construcciones de esta nueva población, y mostrando esta concepción totalizadora de la arquitectura, el paisaje y la ordenación perspectiva de los espacios urbanos con un sentido escénico, estaría la capilla de San Antonio, unida a la plaza mayor en uno de los proyectos más innovadores del por entonces reconocido arquitecto Bonavía, espacio que debía servir tanto para el monarca como para el pueblo. La capilla, de planta centralizada, data de 1752 y se concibió como el cierre visual de la gran plaza, de ahí el bello y sinuoso desarrollo de su pórtico y escalinata, utilizando un lenguaje muy romano de gran esplendor áulico.



La huella de los arquitectos extranjeros en Madrid

Derecha

Interior de la iglesia de San Justo y Pastor, hoy llamada de San Miguel.

Los arquitectos que trabajaron durante décadas en los grandes palacios del XVIII de la Corona dejaron obras importantes también en la capital. Su principal aportación a la arquitectura madrileña de estos arquitectos será la decidida y, hasta cierto punto abrupta, incorporación de las grandes tipologías francesas y, sobre todo, italianas del barroco, dentro del esfuerzo renovador que se vivió en esos años en la arquitectura madrileña, que ya

Ribera había preluñado, aunque centrado más en la planta que en la fachada.

Este sería el caso de la iglesia de San Justo y Pastor, hoy parroquia de San Miguel, del arquitecto real Santiago Bonavía. Se construyó en su origen como la iglesia del palacio arzobispal para el hijo menor de Felipe V, el infante D. Luis Antonio de Borbón, que ostentaba el título de arzobispo de Toledo y cardenal desde los cinco años por la intervención de su madre

Isabel de Farnesio ante el Papado. Para realizar esta intervención se derribó un antiguo templo y algunas edificaciones, costeándolo con las cuantiosas rentas del arzobispado toledano, aunque al llegar a la edad adulta el infante rechazó la carrera eclesiástica, provocando esta decisión, de gran trascendencia dinástica, innumerables enfrentamientos con su hermano Carlos III.

Las obras se iniciaron en 1739. La planta recuerda las soluciones



de gran dinamismo del gran arquitecto turinés Guarino Guarini, pero en realidad se adelanta en el tiempo a él. La fachada presenta también importantes novedades, es muy esbelta y con una suave convexidad remarcada por las molduras de los arquivadros que le otorgan una gran elegancia ya vista en la fachada de la colegiata de la Granja del ya fallecido Andrea Procaccini. Las curvaturas se prolongan en el remate de los campanarios

bulbosos y el frontón del ático, dándole un aspecto completamente extraño a la arquitectura madrileña del momento.

Sabatini diseña en 1766 por encargo de Carlos III la impresionante fachada italianizante del edificio de la Aduana, que preludia el inminente neoclasicismo, y su famosa Puerta de Alcalá, en 1787, aludiendo claramente a los arcos de triunfo de la antigüedad clásica, en la que su

elegante desnudez arquitectónica contrasta de manera muy efectista con los motivos escultóricos del remate, de un refinamiento cortesano nunca visto en las calles de Madrid, acostumbrado al falso aparato de las arquitecturas efímeras. También intervendrá en el proyecto del Hospital de San Carlos, en el que colaboró también José de Hermosilla.

El francés Jaime Marquet, que trabajó mucho para la casa real en Aranjuez, y uno de los



académicos más influyentes, proyectaría el Palacio del Real Correo en la Puerta del Sol, convirtiendo este edificio en el protagonista arquitectónico de la plaza del mismo nombre, transplantando los gustos franceses del momento a la arquitectura y diseño urbano. La torreta, donde se aloja el popular reloj, se instaló en 1866 y descompone el clasicismo del

edificio que hubiera quedado rematado sólo por el frontón, remarcando sobriamente el eje principal de la fachada. El edificio ha tenido diversos y muy significativos usos para la historia de Madrid, fue Ministerio del Interior desde el siglo XIX hasta la época franquista, y últimamente la sede de la Comunidad Autónoma de Madrid.

Arriba

Edificio antiguo de Correos en la Puerta del Sol.

Abajo

Puerta de Alcalá.

Página siguiente arriba

Púlpito rococó de la iglesia del convento de las Salesas Reales.

Página siguiente abajo

Fachada de la iglesia del antiguo convento de las Salesas Reales.

Las Salesas Reales



El antiguo convento de las Salesas Reales fue fundado por la mujer de Fernando VI en 1750, terminándolo ocho años después la portuguesa Bárbara de Braganza como fundación personal para cobijarse en caso de viudedad, lejos de la asfixiante influencia de su suegra, Isabel de Farnesio.

Para este proyecto se contrató al arquitecto francés François Carlier, hijo del que había dirigido los trabajos en los Jardines de la Granja, tras trabajar en el Versalles de Luis XIV. En 1734 era ya arquitecto del Rey y trabajaría para el Infante don Felipe en Parma, hermano de Carlos III, por lo que la dirección estuvo a cargo de Francisco de Moradillo, autor de la hermosa sacristía del convento de las Comendadoras de Santiago, que introdujo las dos torres campanarios de los extremos de la fachada. Es el convento barroco con mayor empaque arquitectónico de Madrid y de gusto más claramente francés. Al pueblo de Madrid le costó entender este conjunto e hizo coplillas satíricas.

La decoración interior fue obra de Giovanni Domenico Olivieri, que había nacido en Carrara, lugar de legendarias canteras de mármol y fue reclamado para venir a España por Felipe V e Isabel de Farnesio. Desde 1740 fue escultor de Cámara y director de la decoración del Palacio Real, fundado en su propio taller una especie de germen de lo que inmediatamente cuajaría como la Academia de San Fernando. Realizó en esta iglesia casi todas las esculturas de mármol interiores y en la fachada el medallón de la Visitación de la entrada y los encantadores relieves de la parte baja.

La decoración interior siguió los dictados del gusto rococó, especialmente el retablo mayor, la tribuna y el púlpito, algo excepcional hasta entonces en el ámbito madrileño. El motivo decorativo de la “rocalla” con su radical disimetría fue omnipresente en general en el mobiliario cortesano de esa época. Los retablos también siguieron el nuevo lenguaje cortesano europeo y, en general, la decoración se basó en el uso de lujosos mármoles de colores y bronce. El gran lienzo del retablo mayor así como el resto del programa pictórico de la iglesia fue enviado desde Nápoles por el pintor Mura. Obra artística excepcional de esta iglesia es el monumento funerario de Fernando VI y su esposa, la fundadora del convento, debida la escultura a Francisco Gutiérrez, y a Sabatini el diseño arquitectónico. Ambos habían trabajado ya juntos cuando Gutiérrez realizó los grupos de niños que rematan la Puerta de Alcalá. Los cuadros son de artistas italianos, destacando la bóveda al fresco de Giaquinto.

Hoy sólo permanece en su estado original la iglesia convertida en parroquia de Santa Bárbara, pues el edificio convento y residencia palaciega se transformó, a mediados del siglo XIX, en Palacio de Justicia.



La arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII

Ventura Rodríguez

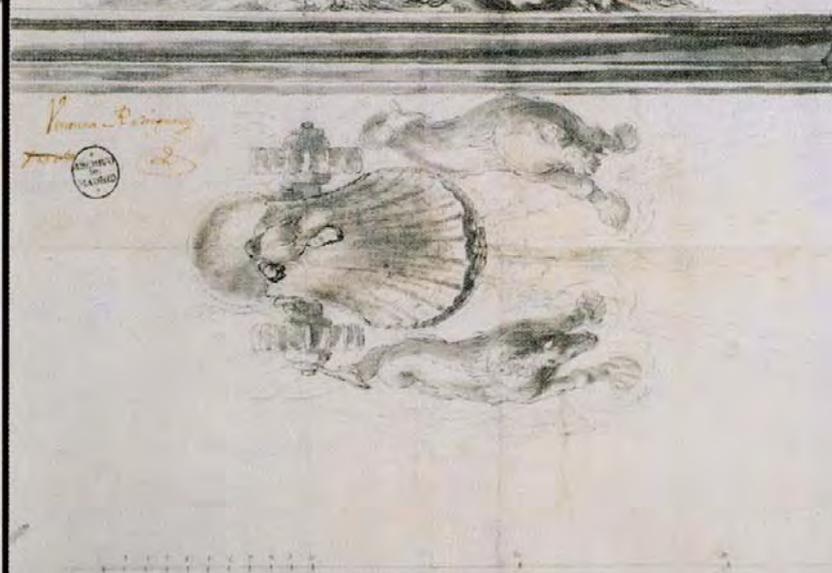
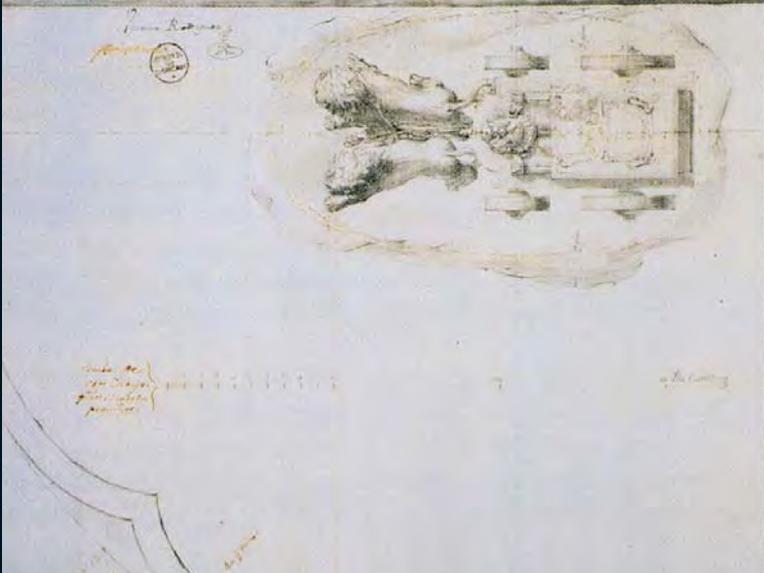
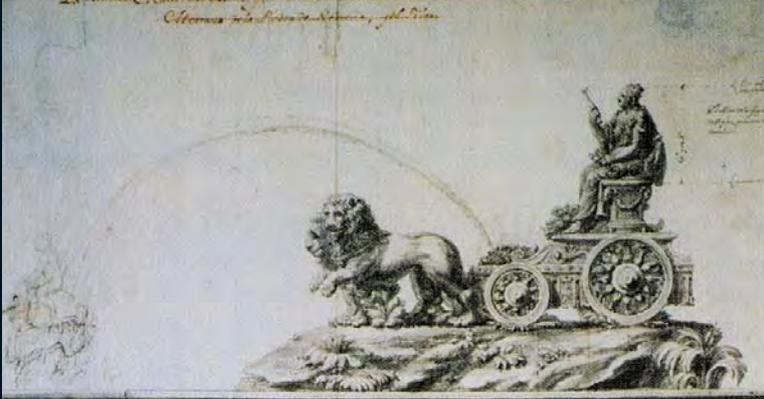
Ventura Rodríguez (1717-1785) fue el arquitecto español más dotado que surgió en la Corte durante la segunda mitad del siglo XVIII. Natural de Ciempozuelos, fue hijo de un albañil de las obras de Aranjuez, donde le descubrieron su talento como gran dibujante los ingenieros franceses que estaban realizando las obras y jardines. Juvara, durante el tiempo que estuvo en Madrid para elaborar el proyecto del Palacio Real, le pidió al Rey que le nombrase

su delineante, continuando también con Sachetti. Por tanto, su periodo de formación es paralelo a la formación del proyecto del Palacio Real. Llegará a ser un gran conocedor de la obra de Bernini y Borromini, siendo nombrado miembro de la Academia de San Lucas en Roma, que era la institución más relevante de la cultura española en esa ciudad.

En su tiempo se le consideró representante de lo que podría

denominarse segunda generación de la arquitectura casticista madrileña, aunque para entonces ésta podía identificarse ya con la corriente rococó aristocrática desarrollada en Europa en la primera mitad del setecientos, pues ambas tenían un mismo programa estético que perseguía borrar las líneas estructurales arquitectónicas para lograr finalmente un efecto decorativo envolvente y continuo.

Será en la arquitectura religiosa



donde seguirá Ventura Rodríguez experimentando con la elipse, vista ya en el convento de las Bernardas de Alcalá, un siglo antes, pero en la que no había aparecido todavía la intersección de espacios revolucionaria de la arquitectura tardobarroca. Su primera gran obra es la iglesia de San Marcos (1749) por encargo del Rey Felipe V para agradecer el triunfo en la batalla de Almansa que terminó con la Guerra de Sucesión por

la Corona de España. El joven e ilusionado Ventura Rodríguez interpreta de manera personal la enseñanza de esos dos arquitectos italianos, con una excepcional planta de cinco elipses sucesivas de distintos tamaños que daban un vuelco total al concepto de espacio longitudinal anterior y generaban una articulación no simétrica de los espacios, aunque sí proporcional y muy armoniosa, de gran movimiento potenciado por el juego de cúpulas.

Arriba
Proyectos para la Fuente de Cibeles y de Neptuno de Ventura Rodríguez.

Abajo

Detalle capitel de la fachada de San Marcos, de Ventura Rodríguez.

Página siguiente

Interior de la iglesia de San Marcos.

La fachada de San Marcos, en cambio, y en abierto contraste con las portadas de la primera generación de arquitectos barrocos madrileños, como Ribera, está apenas ornamentada, jugando más con la composición, resuelta por un orden apilastrado gigante, y el sereno juego de curvaturas. Los cuerpos laterales, que en el siglo anterior hubieran formado un “compás” o pequeño atrio, se curvan conformando un espacio cóncavo. Ideó también toda la decoración y los retablos, que se perdieron por un incendio en 1925.

Para 1752 es el Director de los estudios de arquitectura de la recién creada Academia de San Fernando. Entonces remodela el convento de la Encarnación



madrileño, pero también se inicia su drama personal puesto que, cuando creía casi conseguido el encargo para los proyectos de los palacios de Aranjuez y el Palacio Real, son elegidos por los monarcas sucesivamente proyectos de arquitectos extranjeros.

Estos años que marcan los continuos intentos fracasados de entrar como arquitecto de la

Corte son años que inicia un paulatina evolución hacia posturas que preludian el futuro neoclasicismo. En 1764 se le nombra Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid, siendo decisiva su intervención en la evolución urbanística de la capital. A él se debe el Paseo o Salón del Prado, entre la carrera de San Jerónimo y la calle Alcalá, en una vaguada en zona



de tierras comunales semirurales que había que cruzar para ir a los Jerónimos y al desaparecido convento de Atocha. Con Carlos III y el Conde de Aranda se iniciaron las obras en 1775, bajo la dirección del ingeniero José Hermosilla, para la traza del paseo arbolado y ajardinado diseñando Ventura Rodríguez las monumentales fuentes, la de

Apolo en el centro y en los extremos la de Cibeles y la de Neptuno. Este Paseo del Prado estaba llamado a convertirse en fundamental nuevo eje urbano a lo largo del cual se desarrollarían en las décadas siguientes los principales hitos de la arquitectura neoclásica madrileña.

Ventura, que había iniciado tan brillantemente su carrera, va a

verla truncada definitivamente como arquitecto real debido a lo que él consideró un nuevo tratamiento injusto por parte de la Corona. En 1761 realizó por encargo real el proyecto para la nueva iglesia de San Francisco el Grande sobre el antiguo convento medieval extramuros de franciscanos. Las trazas originales con una gran cúpula centralizada se inspiraron en el



Izquierda
Vista aérea de la basílica de
San Francisco el Grande.

Abajo
Vista general del Palacio
de Liria.



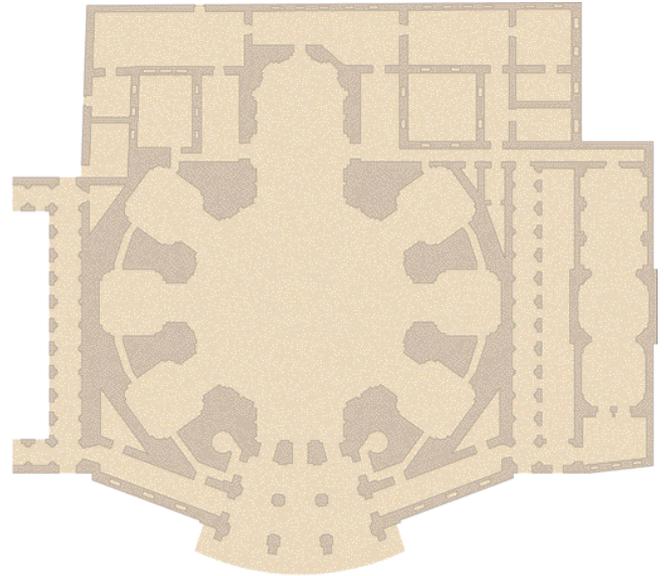


Panteón romano, pero sus ideas fueron rechazadas por el monarca, que terminó decantándose por otro proyecto de un tal fray Francisco Cabezas, detrás del cual estaba, parece ser, el ingeniero Hermosilla. Todo el conflictivo proceso de las obras le amargó la existencia, intentando, incluso, la paralización de éstas aprovechando los muchos problemas que su espectacular cúpula de 33 metros de diámetro (estructuralmente auténtica, no como las encamonadas del siglo XVII) planteó.

Finalmente no se construyó el tambor donde debía descansar la cúpula por miedo a su hundimiento y que hubiera equilibrado las proporciones generales de la fachada.

Carlos III, en 1776, para resolver la cuestión, encargó a Sabatini que acabase las obras, diseñando éste la fachada y el convento anejo, hoy desaparecido. José Bonaparte quiso convertir esta iglesia en Salón de Cortes, para lo cual se proyectó la primera idea de viaducto que conectaría esta

Derecha
Planta de San
Francisco el Grande.



zona de Madrid con el Palacio Real, hasta entonces separado por una profunda vaguada. En 1868 se pensó en convertirlo en Panteón Nacional, tras su desamortización.

En la decoración de San Francisco el Grande trabajarían los mejores pintores de su tiempo y del siglo XIX, entre ellos Goya. Tras muchos años sin uso, recientemente, se han acabado de restaurar sus pinturas y abierto al público.

Aunque Ventura Rodríguez tuvo durante su vida grandes triunfos y se le llamaría para llevar a cabo proyectos por toda España, entre ellos la Basílica del Pilar de Zaragoza, la relación con la Corona terminó siendo mínima y

esta gran decepción le entristeció el resto de su vida y le obligó a especializarse en Madrid en proyectos para la aristocracia, realizando en 1770 el Palacio de Liria para los Duques de Alba, el palacio madrileño más importante de la época, siguiendo modelos italianos, el Palacio de Altamira, cuyo proyecto no se pudo culminar como él lo diseñó porque Carlos IV ordenó que se realizara sólo la mitad del proyecto, celoso de su magnificencia clasicista, y, especialmente, las obras realizadas para el hermano de Carlos III, el infante Luis Antonio de Borbón.



La pequeña corte del infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio en el palacio de Boadilla del Monte

Luis Antonio de Borbón y Farnesio era el hermano menor de Fernando VI. Al fallecer éste en 1759 le sucedió en el trono su otro hermano, Carlos III, que hasta entonces había sido Duque de Parma y Plasencia y Rey de Nápoles y Sicilia. Por haber nacido los hijos de Carlos III fuera de España, la ley

de sucesión impedía que fuesen herederos directos. Esta circunstancia marcaría la vida de Luis Antonio. Destinado por su madre, la dominante Isabel de Farnesio, a la carrera eclesiástica, tras hacer alianzas fructíferas para que sus otros hijos lograsen casamientos reales, había conseguido para él, a los siete años, el capelo cardenalicio de Toledo y, pocos años después, el arzobispado de Sevilla, lo cual significaba inmensas rentas para el infante, pero éste, a los 27 años de edad, se negó a convertirse en

sacerdote, renunciando a todos estos puestos eclesiásticos y decidió formar una familia. Ante el peligro que suponía que tuviera descendencia, Carlos III opuso las mayores trabas para su casamiento, lo que empujó a Luis Antonio durante años a llevar una vida disoluta hasta que terminó aceptando un casamiento morganático, lo que suponía sacar automáticamente a sus posibles hijos de la línea de sucesión al trono.

En 1761, con las rentas que el papado le había otorgado vitaliciamente del arzobispado

de Toledo, y tras su renuncia, había comprado el señorío de Boadilla al que después unió el vecino de Chinchón y encargó una residencia palaciega en Boadilla del Monte a Ventura Rodríguez, con quien tuvo una larga y estrecha relación personal, no obstante ambos se sentirían toda su vida perjudicados por las decisiones de Carlos III. En él residió mientras permaneció soltero, creando en torno suyo durante veinte años un refinado círculo de artistas, estudiosos y científicos, a manera de pequeña corte ilustrada, en la que destacó el músico Boccherini, a su servicio de 1770 a 1785, uno de los más brillante músicos de cámara europeos. De estos años data también su amistad con el pintor Paret, considerado por la crítica el más destacado pintor español del XVIII español, después de Goya.

El conjunto monumental se alzó sobre una plataforma que conectaba con los extensos jardines mediante terrazas de



Izquierda
El Infante D. Luis Antonio de Borbón y Farnesio retratado por Goya.



Izquierda
Retrato de Goya de María Teresa Borbón y Vallábriga, hija del Infante Don Luis, Condesa de Chinchón por su casamiento obligado con Godoy. Ésta, embarazada, lleva un tocado de espigas que aluden a la fecundidad del matrimonio. El cuadro permaneció en el palacio de Boadilla hasta que fue comprado por el Ministerio de Cultura en el año 2000, pasando al Museo del Prado.

estilo italiano, salvando el desnivel un conjunto de monumentales escaleras. La arquitectura del palacio fue de una elegante horizontalidad, con una simplicidad en la ornamentación y pureza de

volúmenes a caballo entre la arquitectura palaciega española de raigambre herreriana y el gusto clasicista francés.

Una de las piezas más interesantes fue la capilla del palacio, con cúpula de

Derecha

Detalle fachada principal del palacio de Boadilla del Monte.

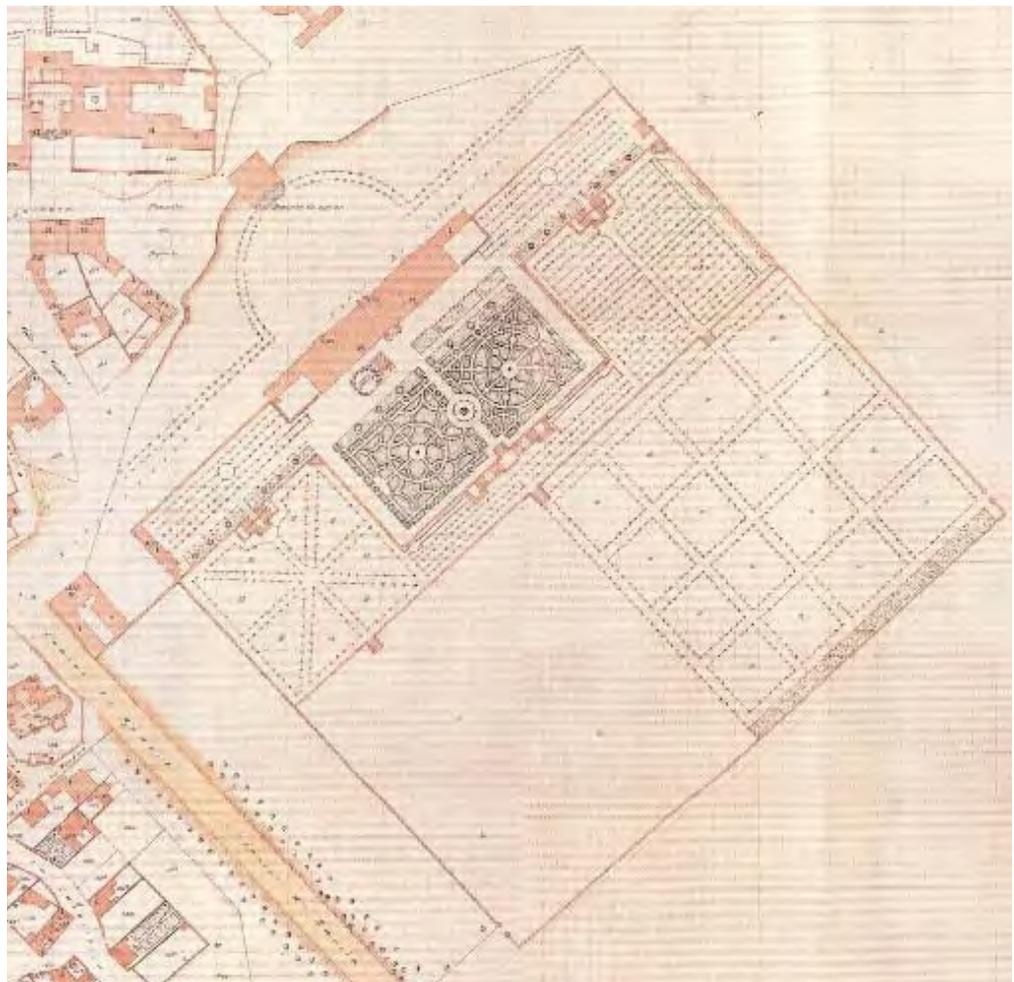
Abajo

Planta general del conjunto del palacio de Boadilla del Monte.



casetones y composición decorativa interior que recuerda otras tardobarrocas diseñadas por Ventura Rodríguez. Están en ella enterrados la desgraciada Condesa de Chinchón, hija del infante y esposa de Godoy, immortalizada por Goya, cuyo panteón neoclásico se debe a Valeriano Salvatierra hacia 1830, y de otros hijos del Infante, los Duques de San Fernando de Quiroga, del escultor también neoclásico Antonio Solá.

Ventura Rodríguez proyectó para estos jardines la hermosa Fuente de las Conchas, actualmente en los Jardines del Moro, frente al Palacio Real. Estos jardines cercanos al palacio se completaban con un gran bosque de encinas que los prolongaba, ya que el infante





Izquierda

Detalle de la fuente central del depósito de aguas. Palacio de Boadilla del Monte.

era un apasionado de la caza. De hecho, bajo la plataforma arquitectónica del palacio se construyeron además de sótanos y grutas, muy del gusto de la época, las cuadras que imprimieron carácter de retiro cinegético al palacio, sin romper sus visuales paisajísticas a campo abierto. El palacio de Boadilla se convirtió en una de las posesiones más extensas de Madrid en la cuales se combinaba la sofisticación arquitectónica académica con el gusto por lo agreste y rural.

Algunos autores han interpretado este palacio como un intento reivindicativo del infante de generar una posesión del estilo de los Reales Sitios, pero no puede considerarse de tal manera puesto que para ello

le faltaba al conjunto un atributo esencial, su papel como activador de un núcleo de población nuevo que hubiese crecido como satélite en torno suyo. Más bien, habría que considerarlo una versión de la mansión campestre a la manera de las villas renacentistas italianas. Sin embargo la unión entre palacio y jardines resultantes no fue de filiación italiana, para ello los jardines deberían haber ido descendiendo lentamente desde la fachada principal. En Boadilla, el palacio, al emerger sobre una cota más elevada que el jardín se convierte en un telón de fondo lateral del desarrollo de los espacios ajardinados, recuerda más las soluciones francesas.

Tras casarse, Carlos III le obligó a aceptar un alejamiento obligado de la Corte, teniendo que abandonar en todo su esplendor el palacio de Boadilla, e iniciando en 1780 el ambicioso proyecto del palacio de la Mosquera en Arenas de San Pedro en la Sierra de Gredos, que el infante no vería acabado por problemas económicos. En 1784 allí se desplazaría Goya para retratar a su familia. A partir de entonces las relaciones del pintor con el infante serían estrechas comprendiendo éste la trágica existencia a la que le condenaron las intrigas palaciegas sucesorias. Don Luis de Borbón nunca podría volver con su familia a Boadilla por prohibirle su hermano el Rey

Página siguiente

Palacete de la Alameda de Osuna, iniciado a mediados del siglo XVIII y terminado ya en el XIX.

Derecha

Retrato de Josefa Alonso de Pimentel, la *Duquesa de Osuna*, obra de Goya de 1785, todavía muy cercano a los retratos rococó.



La Alameda de Osuna

El conjunto de la Alameda de Osuna fue otra de las manifestaciones, quizás la más innovadora y culta, de la aristocracia ilustrada madrileña, destacando el diseño de sus jardines como manifestación cultural por encima de su palacete, terminado ya en el XIX.

El proyecto fue idea de Josefa Alonso Pimentel, Condesa-Duquesa de Benavente, casada con el Duque de Osuna, con el que formaba una de las parejas de la aristocracia ilustrada más interesantes, siendo él diplomático, militar y un apasionado por el progreso científico, cofundador y presidente de la Sociedad Económica Madrileña,

que ésta se acercase a menos de 20 leguas de la Corte.

Sin embargo, quiso el destino que sus hijos tuvieran un protagonismo esencial en la historia española: su hija María Teresa Vallábriga fue obligada por la reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, a casarse con Godoy, que había sido durante largo tiempo su amante. Las terribles humillaciones que estas circunstancias reportaron a la familia del infante intentaron ser contrapesadas por la familia reinante con privilegios y nombramientos, así otro hijo, cultivado y sensible como su padre, Luis María de Borbón y Vallábriga, fue nombrado cardenal de Toledo, asumiéndolo, al contrario que su padre, toda su vida. Las complicadas circunstancias de la

Guerra de la Independencia le llevaron a representar un papel crucial como regente, apoyando desde el principio las Cortes Constituyentes de Cádiz de 1812.

Tras incendios y destrucciones de todo tipo, el palacio de Boadilla fue saqueado durante la Guerra Civil, y se convirtió en sede del Auxilio Social de 1944 a 1973, todo lo cual contribuyó a su infrautilización y desaparición casi total de la traza original de sus jardines por falta de mantenimiento, que se convirtieron en huertas, desapareciendo parte de sus bosques por la proliferación de urbanizaciones modernas. El ayuntamiento de Boadilla lo compraría a los descendientes en 1998 y está en trance de rehabilitarse y dársele un nuevo uso.



corporación por antonomasia representativa de este momento ilustrado y fundamental para la modernización del comercio y la economía madrileña, además de académico de la Lengua.

La Duquesa tenía una personalidad aún más marcada, con una gran cultura y refinamiento, siendo una adelantada de su época en su posición de mujer ilustrada y

gran mecenas. Fue una de las primeras mujeres en acceder a la Sociedad Económica Madrileña para dirigir obras de beneficencia y educación popular. Desarrolló a lo largo de su vida una cada vez más ostensible enemistad con la Reina María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV y una cierta rivalidad con la otra gran Duquesa ilustrada del momento,

Cayetana de Alba, menos intelectual, pero cuya belleza y encanto personal trascendió incluso al pueblo llano de Madrid. En este ambiente tan innovador, era lógico que el interés de la Duquesa de Osuna se decantara por la originalidad que suponía el jardín “pintoresco”, aunque no dejara de lado completamente los parterres geométricos franceses e



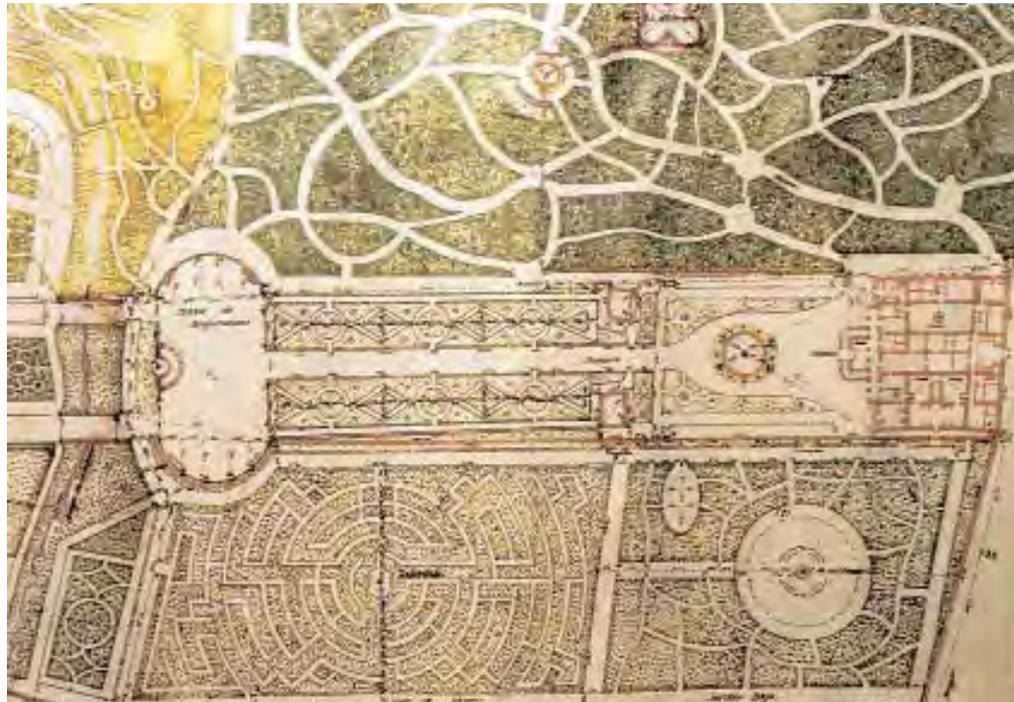
Página anterior

Templete de Baco en los jardines de la Alameda de Osuna.

Abajo

Detalle plano de la Alameda de Osuna y los jardines del Capricho.

italianos. Este tipo de jardín pintoresco traía a España el eco de las posiciones liberales de la aristocracia intelectual y liberal inglesa y prerrevolucionaria francesa. Ya había dicho Rousseau que, para él, este tipo de jardín era la mejor materialización del ansia de libertad frente a la fría y opresiva actuación geometrizzante sobre la naturaleza del período barroco anterior, que él identificará con el poder absolutista monárquico. El jardín pintoresco parecía surgir espontáneamente y en el se reproducían pequeñas arquitecturas exóticas y caprichosas, preludio del futuro relativismo estético y de una nueva vía de exaltación emocional. Las ideas que subyacían en el origen del jardín pintoresco, estaban íntimamente relacionadas con la estética prerromántica.



Los jardines ordenados geométricamente aludían a la razón, a una construcción ideal impuesta por el hombre frente a la actitud filosófica de los empiristas ingleses, los cuales respetaban por encima de todo las propias leyes de naturaleza, que llevaban aparejadas la

irregularidad propia de lo espontáneo, la variedad, en fin, a descubrir los placeres de la imaginación. Placeres que ya habían intuido algunos pintores como Watteau o Fragonard, pintores definidos dentro del gusto rococó, pero que fueron los primeros en dar prioridad al





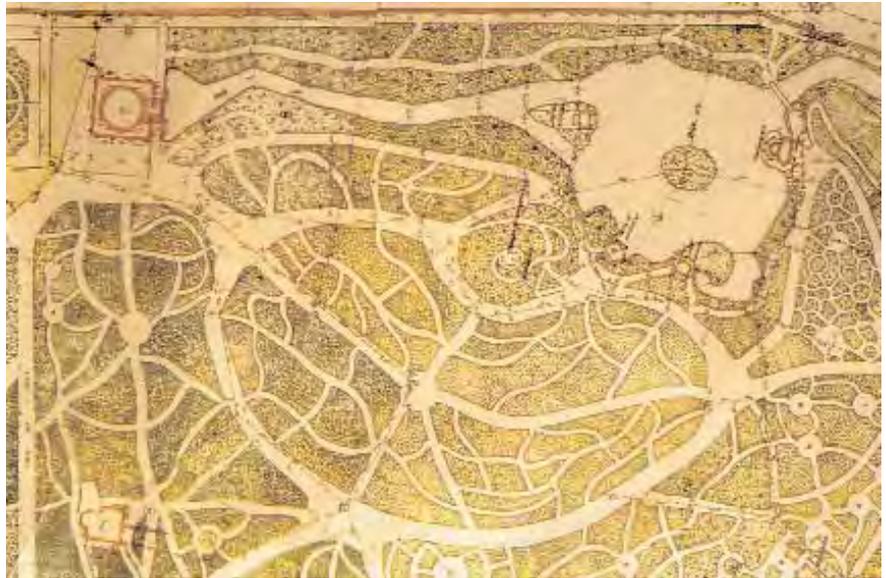
El siglo XVIII

Página anterior

“Casa del ermitaño” de los jardines del Capricho, aparentando una ruina pintoresca.

Abajo

Detalle anónimo del plano siglo XVIII de la Alameda de Osuna y los jardines del Capricho.



placer de la sorpresa, logrando formular en sus pinturas un concepto moderno de paisaje, unos recursos visuales compositivos que pocos años después se utilizarían para diseñar estos jardines, de ahí el nombre de pintorescos.

No se puede afirmar que en el caso de los Osuna el interés por este tipo nuevo de jardín tuviera el matiz radical de los ingleses o enciclopedistas, pero sí bebía de una actitud innegablemente iluminista y reformista y, por supuesto, del deseo elitista de innovar en materia artística. Para conocer la verdadera intención

de su fundadora sólo hay que seguir la evolución de su jardín en el que se simultanearon todas las tendencias del momento, algunas incluso contradictorias estéticamente entre ellas.

El Capricho de la Alameda de Osuna significa pues un magnífico ejemplo del paso titubeante de la Ilustración al Romanticismo, de ahí el interés por este proyecto de la Duquesa que culminarán sus descendientes, a mediados del siglo XIX.

Fue en 1783 cuando la Duquesa, que residía habitualmente en la



Arriba

“Casa de la vieja” en el Capricho.

Abajo

Embarcadero de cañas de los jardines del Capricho.



diseñaron un jardín estilo inglés y otro más pequeño a la francesa. Poco a poco se fueron diseñando los distintos espacios ajardinados introduciendo elementos como la gran plaza circular con columna central sobre la que se alza Saturno devorando a sus hijos, o el templete circular dedicado al dios Baco, dentro de una sucesión de ambientes, generados artificialmente, que intentaban reproducir la naturaleza espontánea en su versión más amable y sugerente. Se construyó también, mediante una canalización, una ría con isla central y gruta por la que se podía pasear en barcas.

Salpicadas en el diseño del jardín se fueron incorporando una serie de “folies” o pequeñas construcciones caprichosas,

Corte, decidió construirse a las afueras de Madrid un palacio de recreo con un gran parque en unos terrenos suyos en Canillejas, cerca del antiguo castillo de Barajas donde

permaneció prisionero uno de los más ilustres antepasados de la familia. El parque, en principio, fue obra de dos de los diseñadores franceses del Trianón de Versalles que

Derecha

La familia del duque de Osuna,
pintada por Goya en 1788.

La niña que está con la madre
será la futura Marquesa de Santa
Cruz.

siguiendo las modas imperantes, de las que se encargó el arquitecto milanés Ángel María Tadey. La “Casa del ermitaño” semejando una falsa ruina, la “Casa de la vieja” a modo de cabaña como las construidas en la corte de María Antonieta en Versalles, en la que se instalaron muñecos mecánicos que sustitúan a los tipos populares que hubieran podido vivir allí, el “Embarcadero” y la “Casa de cañas”, aneja, de inspiración chinesca, etc., todas ellas con trampantojos imitando los enseres y el mobiliario, incluso las vistas desde el interior de sus ventanas.

Una de las intervenciones más abiertamente ilustradas por su simbolismo fue el pabellón llamado “El Abejero” o “La Casa



de las Abejas”, en cuyo interior se instalaron colmenas con una disposición a través de cristales que pudiera ser observada por visitantes. Las colmenas eran mostradas como ejemplo de la

perfecta organización de la sociedad y grado de laboriosidad alcanzada por las abejas. Los simbolismos llegan a tal punto que la propia cúpula del pabellón se adornó con



casetones hexagonales recordando la forma de las celdas de los panales.

El Capricho llegó a ser uno de los lugares más brillantes de reunión de los intelectuales y

artistas ilustrados de la época: Moratín, Iriarte, Meléndez Valdés, Ramón de la Cruz y, por supuesto Goya, que inicia en 1785 una relación que pervivirá en la siguiente generación de la familia Osuna,

familia que pintará en un retrato conjunto en 1788, con un fuerte sabor a lo mejor de la retratista inglesa. La Duquesa fue una de sus más fieles admiradoras y mecenas, hasta el punto de adquirir para su



gabinete personal el conjunto de pequeños cuadros con escenas de brujas que Goya realizó en torno a 1797 y varias series de sus grabados titulados igual que su Alameda, Caprichos.

Durante el siglo XIX se siguió añadiendo nuevos focos de atención, construyéndose el “Casino de baile” y reformando el palacete por el arquitecto Antonio López Aguado, que creó una nueva fachada al jardín, de lenguaje clásico pero actitud claramente romántica, ya en los años treinta del siglo XIX. Otro de los nuevos proyectos románticos fue la “Exedra” en

honor de la Condesa, realizada por su nieto Pedro Téllez-Girón, brillante personaje plenamente romántico, de trágico y novelesco destino, que murió muy joven. El siguiente heredero dilapidaría la inmensa fortuna de los Osuna en su puesto de embajador en Rusia y en 1883, tras una escandalosa bancarrota, pasaría la propiedad del Capricho a los banqueros Bauer. Tras múltiples usos y abandonos, al Ayuntamiento madrileño lo adquirió en 1973, siendo recientemente restaurados su jardines y pabellones y abiertos al público.

Arriba

El pabellón llamado “El Abejero”, en cuyo interior se podía observar la perfecta vida social de las abejas, trasunto ideal del modelo de sociedad ilustrada.

Página anterior

Monumento funerario sobre una isla artificial, ya con plenos aires románticos, dedicado a un antepasado glorioso, el tercer Duque de Osuna, Don Pedro Téllez-Girón, virrey de Nápoles en los inicios del siglo XVII.



El arquitecto que desde mediados de siglo descargó al retablo de la sobreabundancia decorativa fue precisamente Ventura Rodríguez, pues como primer director de estudios de arquitectura de la Academia de San Fernando impuso la nueva tendencia clasicista, tras el triunfo popular del churriguerismo. Se conserva como obra suya el nuevo retablo mayor del monasterio de la Encarnación, iglesia reformada por él, retablo que sustituyó a otro anterior del

siglo XVII del que se conservaron las esculturas de Mora y la pintura de Carducho. También ideó el retablo de su iglesia de San Marcos, aunque tuvo que ser rehecho en 1925 a causa de un incendio, encargándose en su día la escultura a Juan Pascual de Mena, retablo cuya traza logró un todo coherente con el complejo espacio cóncavoconvexo del la iglesia. De este escultor parecen ser también las esculturas de “las

Góngoras”, uno de los espacios interiores religiosos más logrados y unitarios el cual, aunque construido en el siglo XVII, se terminó de decorar en el último cuarto del siglo XVIII, y que se ha conservado magníficamente. El retablo mayor tiene una articulación también cóncavoconvexa con planos rotos que provoca grandes tensiones enfrentadas y le otorgan una viveza y espectacularidad extraordinarias.

El retablo y la escultura religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII

Página anterior. Ángel del retablo de la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera Franciscana.

Abajo. Detalle del baldaquino de la sacristía del Paular.





Una de los grandes acontecimientos artísticos madrileños de los años iniciales del siglo XVIII fueron los encargos para la Cartuja del Paular al artista andaluz Francisco Hurtado Izquierdo en 1718 para realizar una capilla, detrás del presbiterio, dedicada a exaltar el culto a Sacramento de la Eucaristía con retablo-baldachino y un espacio intermedio llamado “transparente”, parecido al que ya había realizado este artista en la obra maestra del tabernáculo y sagrario de la Cartuja de Granada, pocos años antes.

Izquierda

Entrada al baldachino desde la sacristía.

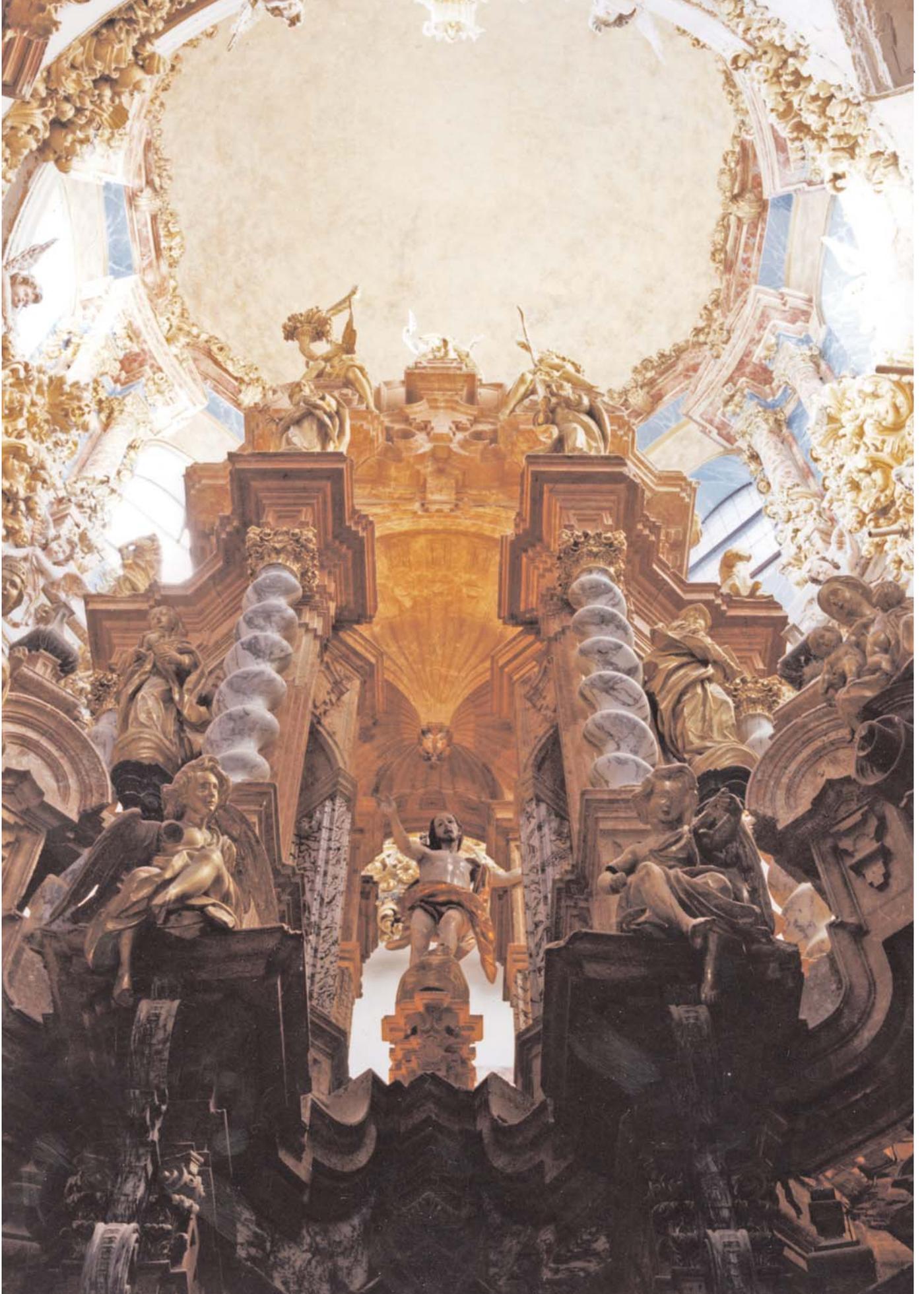
Página siguiente

Detalle del baldachino del Paular.

En poco espacio se va a lograr desarrollar una solución espacial de enorme originalidad. La planta de esta capilla de la iglesia del Paular se divide en dos partes separadas por una cancela de arcos mixtilíneos entrelazados, siendo la primera estancia de planta central con nichos para esculturas entre las columnas que le dan una gran movilidad y que se trazó jugando con las rectas y las curvas. Este conjunto, con revestimientos de mármoles, estucos imitando mármoles, piedras polícromas, dorados y pinturas ilusionistas en las bóvedas, en el que los entrelazamientos geométricos están omnipresentes, representa uno de los momentos artísticos más brillantes de la adaptación del gusto barroco a la más enraizada tradición hispánica

gótico-mudéjar preexistente en la Cartuja.

Las subdivisiones quebradas del espacio sagrado que se suceden hasta llegar a la cámara principal con el baldachino, expositor 1 de la Eucaristía, responden también al gusto por la diferenciación hispanomusulmana de espacios separados por estructuras arquitectónicas muy abiertas, a manera de pantallas semitransparentes que “cuantifican” visualmente este espacio jugando con efectos espaciales y luminosos muy refinados. Estos nuevos conceptos espaciales ayudan a dar mayor carga simbólica aún a un conjunto ya en sí mismo altamente representativo gracias a la decoración escultórica de Duque Cornejo

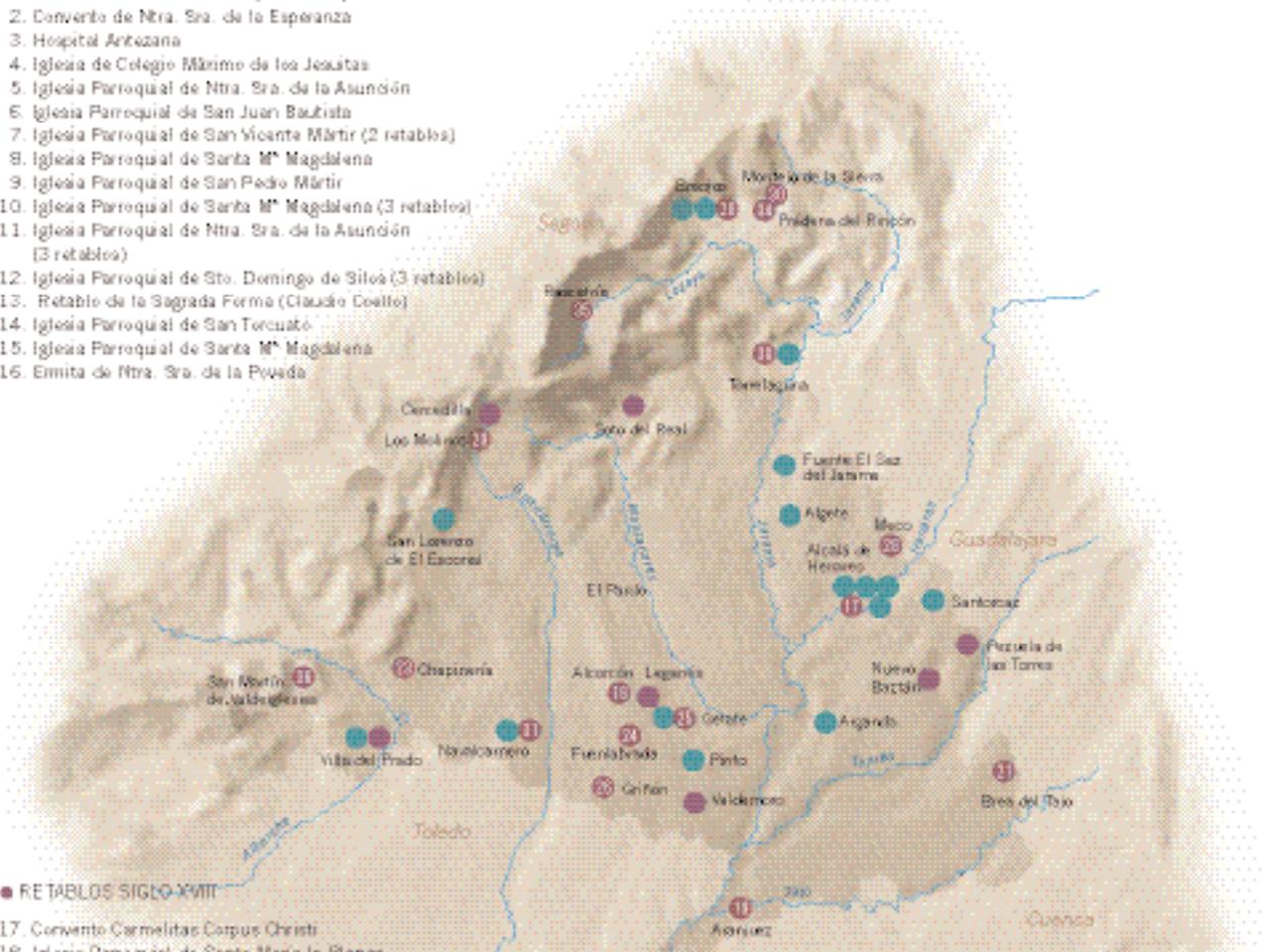


● RETABLOS SIGLO XVII

1. Convento de San Bernardo (3 retablos)
2. Convento de Ntra. Sra. de la Esperanza
3. Hospital Antezana
4. Iglesia de Colegio Máximo de los Jesuitas
5. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción
6. Iglesia Parroquial de San Juan Bautista
7. Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir (2 retablos)
8. Iglesia Parroquial de Santa M^a Magdalena
9. Iglesia Parroquial de San Pedro Mártir
10. Iglesia Parroquial de Santa M^a Magdalena (3 retablos)
11. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (3 retablos)
12. Iglesia Parroquial de Sto. Domingo de Silos (3 retablos)
13. Retablo de la Sagrada Forma (Claudio Coello)
14. Iglesia Parroquial de San Torcuato
15. Iglesia Parroquial de Santa M^a Magdalena
16. Ermita de Ntra. Sra. de la Piedad

● RETABLOS SIGLO XVIII

- | | |
|--|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 17. Convento Carmelitas Corpus Christi 18. Iglesia Parroquial de Santa María la Blanca 19. Iglesia de Ntra. Sra. de las Angustias 20. Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir (2 retablos) 21. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción 22. Iglesia Parroquial de San Sebastián 23. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Concepción 24. Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir 25. Iglesia Parroquial de Santa M^a Magdalena (2 retablos) 26. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (2 retablos) 27. Iglesia Parroquial de San Salvador (6 retablos, Churriguera) 28. Iglesia Parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción (perdida parte de la decoración) 29. Iglesia Parroquial de la Concepción de Ntra. Sra. (perdida calle central) 30. Iglesia Parroquial de San Pedro 31. Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción (5 retablos, perdida la imaginería) | <ol style="list-style-type: none"> 32. Iglesia Parroquial de San Fco Javier (Benito Churriguera, 2 retablos, perdida la imaginería original) 33. Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. (3 retablos) 34. Iglesia Parroquial de Sto. Domingo de Silos (imagen importante desaparecida) 35. Monasterio de El Pualar: Baldaguino y transparente de la sacristía (2 retablos, Fco. Hurtado Izquierdo) 36. Iglesia Parroquial de San Martín 37. Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción (perdida la imaginería) 38. Iglesia Parroquial de Santa M^a Magdalena (salvo la titular, el resto son modernas) 39. Iglesia Parroquial de la Asunción de Ntra. Sra. (Bayeu y Baya) 40. Iglesia Parroquial de Santiago (sustituye el de Borgoña y otros 2) |
|--|---|



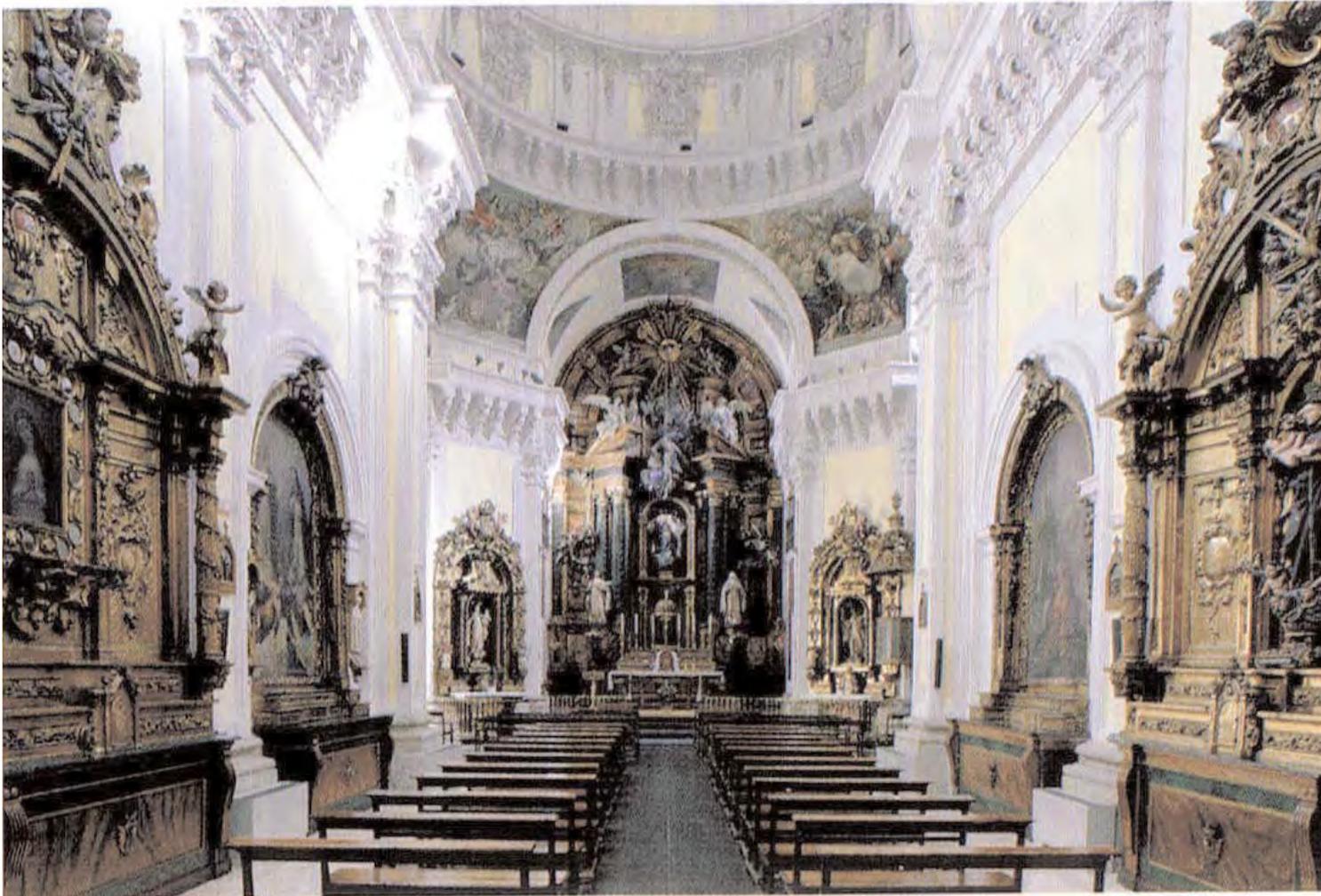
Mapa de retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XVII y XVIII

Página anterior

Mapa retablos siglo XVII-XVIII
de la Comunidad de Madrid

Abajo

Interior de la iglesia del convento
de Nuestra Señora de la
Concepción, conocido como
“las Góngoras”. Es uno de los
interiores donde el concepto
decorativo se ha conservado
mejor.



con un programa muy pensado desde el punto de vista de la doctrina católica del momento.

En la iconografía religiosa madrileña del siglo XVIII, en general, desaparecerá la sobrecarga de imágenes devocionales llenas de atributos y los remates de los áticos con escenas del Calvario para convertirse éstos en nichos curvos a modo de veneras que acogen la representación mucho más sutil y conceptual del Espíritu Santo rodeado de haces de luz como representación de la Razón y la Sabiduría divinas, muy en consonancia con los nuevos ideales del ambiente ilustrado que Ventura Rodríguez, entre otros, contribuiría a difundir.

Influyó en esta depuración de los contenidos iconográficos, y en general del arte religioso, la corriente espiritual jansenista de origen francés que protagonizó una nueva oleada reformista y



purista contra los excesos del lujo y derroche del barroco, parecida a la de los erasmistas de principios del XVI por sus implicaciones ideológicas y aún políticas, con la que se identificarán muchos de los intelectuales ilustrados en abierta oposición a los retóricos postulados desarrollados en los dos últimos siglos por los jesuitas, con los que mantendrán un abierto enfrentamiento.

La Compañía de Jesús, por su dependencia directa con la Santa Sede, por encima de cualquier institución nacional como la monarquía, y su control de la enseñanza, terminó siendo vista como peligrosa ideológicamente por los ilustrados, que decretaron su expulsión de España en 1764, siguiendo el ejemplo de Portugal y Francia. El decreto de expulsión de los jesuitas, y posterior incautación por Carlos III de todos sus bienes y

posesiones, se consideró uno de los primeros signos del alejamiento del Estado del vínculo con la Iglesia.

Todos estos cambios dentro de las órdenes religiosas se dejaron sentir en los retablos neoclásicos que sufrieron una fuerte depuración iconográfica, desapareciendo gran parte de la profusión devocional y propagandística en la que se había caído durante las décadas anteriores.

En los aspectos más formales de la traza retablística ejerció una influencia directa la normativa de la Academia de San Fernando que, a partir de 1777, estando de secretario Antonio Ponz, acérrimo detractor del churriguerismo, estilo al que consideraba por sus excesos de un absurdo e irracional mal gusto, publicó dos decretos imponiendo que los retablos debían ser aprobados por una comisión

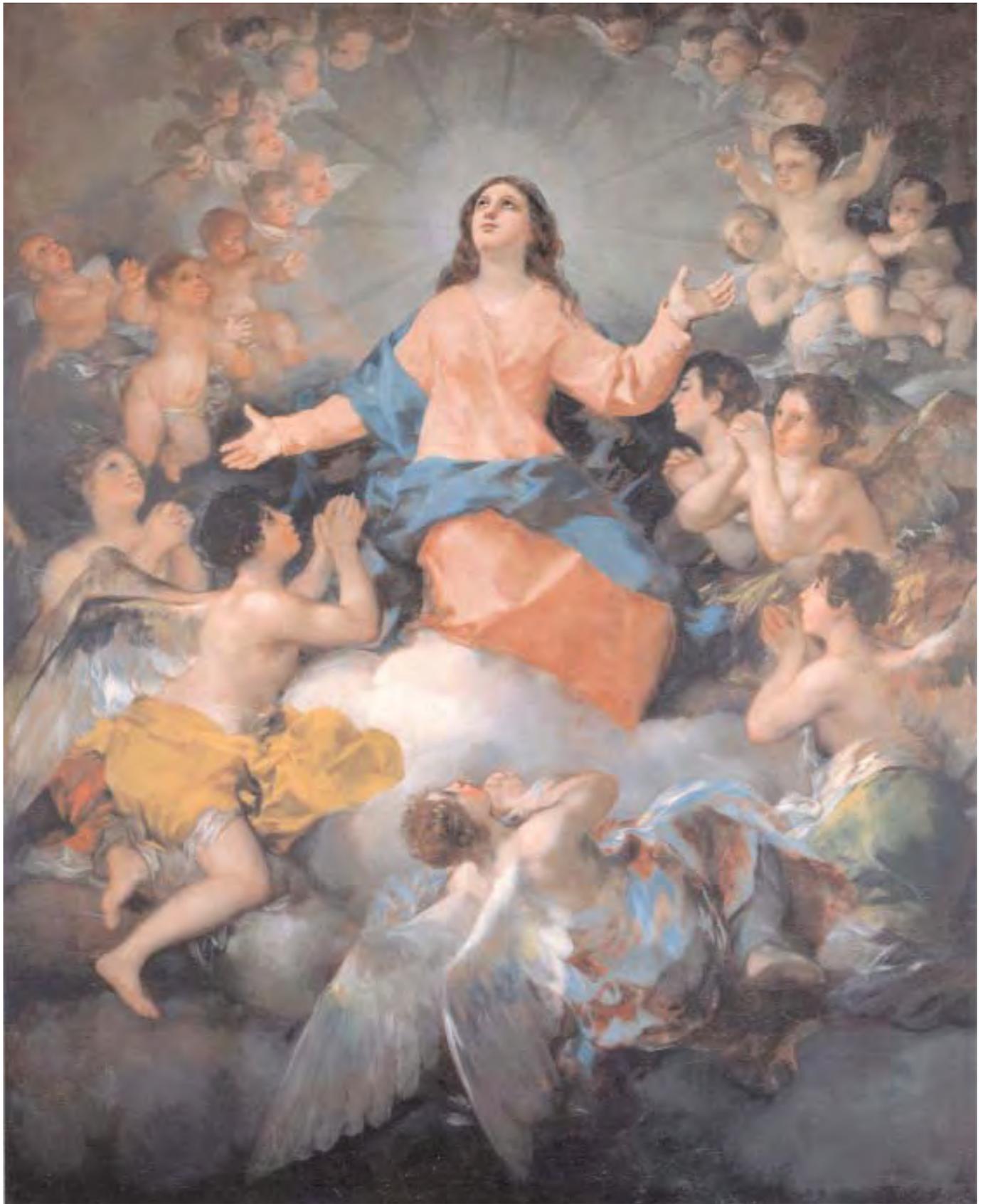
Página anterior

Retablo de la iglesia parroquial de Brea del Tajo.

Abajo

Retablo de la iglesia de San Marcos de Madrid.







Página anterior

Lienzo de la *Asunción* pintado por Goya para el retablo de la iglesia parroquial de Chinchón.

académica y dejaran de hacerse de madera, siendo sustituidos por mármoles y piedras de colores con el fin doble de obligar a descargar de los excesos decorativos las trazas y de prevenir los incendios que tanta madera propiciaban. Esta tendencia se apreciará ya en los retablos de Ventura Rodríguez, que sería el precursor de esta nueva modalidad.

La mayoría de los retablos de la provincia, por la falta de recursos económicos, terminaron falsificando los materiales mediante la utilización de estucos pintados imitando el mármol, obteniendo resultados de gran belleza por el virtuosismo de la ejecución, a lo que debió contribuir sin duda el tratado publicado en 1785 con el título *Arte de hacer estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa*, editado por la

Imprenta Real, y que se utilizó mucho en las enseñanzas de la Academia.

Dentro de la serie de estos retablos estucados hay algunos cuyo lienzo fue pintado por Goya, como el cuadro que representa *La aparición de la Virgen a San Julián*, santo obispo de Cuenca, de donde era originario el donante, en la iglesia de Valdemoro, hacia 1790, o la *Asunción* para el retablo mayor de la iglesia de Chinchón, fundada por los Condes de Chinchón e inacabada.

Mientras que la escultura profana extranjera mayoritariamente adquirió con los Borbones vuelos inusitados, la imaginería madrileña tras la obra de Churriguera se endulza con la graciosa belleza rococó que tenderá, según avance el

siglo, a una mayor idealización inspirada en el clasicismo, donde la serenidad de los ademanes sustituyen el dinamismo anterior.

Dentro de la línea rococó habría que mencionar los belenes napolitanos de las Descalzas Reales y de la Encarnación. En colecciones particulares existen obra de autores de primerísima fila como el granadino José Risueño con varias obras en barro cocido y atribuciones a Salzillo.

Tras algunas lamentables perdidas de autores como Pablo González Velázquez o Juan de Villanueva, ambos padres de artistas que llegarían a ser famosos décadas después, demostrando la honda raigambre gremial existente todavía en el desarrollo de la actividad artística, habría que



Izquierda

Imagen de la beata Mariana de Jesús, personaje muy relevante del ambiente cortesano del siglo XVII que fue canonizada en el siglo XVIII, de Juan Pascual de Mena.

destacar unas cuantas figuras como Juan Alonso Villabrille y Ron colaborador de Pedro de Ribera en las imágenes del Puente de Toledo, el San Fernando de la fachada del Hospicio o la cabeza de San Jerónimo en la iglesia de San Ginés, entre otras imágenes custodiadas en templos madrileños.

Hay que recordar aquí las excepcionales tallas del artista sevillano Pedro Duque Cornejo para el Transparente y Sagrario de la Cartuja del Paular. Discípulo del gran Roldán, trabajó durante el segundo tercio del siglo, siendo uno de los más reputados escultores del rococó andaluz. Trabajó mucho en Sevilla, Córdoba y Granada, donde intervino también en la decoración escultórica de su Cartuja.



Luis Salvador Carmona fue un escultor que trabajó en la segunda mitad del siglo XVIII por toda España y dejó mucha y buena obra en Madrid. Aunque tuvo encargos para el Palacio Real, su producción consistió sobre todo en imaginería religiosa de gusto rococó por encargo de las órdenes religiosas y clientes particulares. El cambio de sensibilidad se aprecia con claridad en este artista formado en el taller madrileño de Villabrille y Ron. La estética rococó está implícita en sus imágenes acabadas con una ternura y gracia excepcional.

La reiteración de la temática infantil del siglo XVIII, evidente en este artista, respondió al gusto por los temas alegres, tiernos y de ingenua sensualidad frente al hondo dramatismo del

barroco desarrollado con anterioridad, especialmente en los artistas provenientes del foco vallisoletano. Muchas de sus obras se han perdido pero se conservan en numerosas iglesias madrileñas sus tallas, entre ellas, la *Virgen del Rosario* de la parroquia del Santo Cristo del Olivar, la *Virgen con el Niño*, el *Santo Padre con ángeles* y *San Miguel Arcángel*, en la parroquia de Rascafría, la Magdalena del retablo principal de Torrelaguna, y en iglesias madrileñas, como la de San José, que custodia a un *San José con el Niño*, o la *Huida a Egipto* en la iglesia de San Sebastián. Resumiría su actitud estética la bella talla de *Santa Librada en la Cruz*, de la iglesia de San Miguel, en la cual el terrible tema es tratado con tierna idealización, centrándose con delectación en el

Abajo

Imagen de San Eloy para la iglesia de San José, de Juan Pascual de Mena.



tratamiento de las telas que viste la santa.

El otro gran imaginero que trabaja en Madrid en esta etapa es el toledano Juan Pascual de Mena, más atado a las convenciones tradicionales como se aprecia en su *Cristo de la Buena Muerte*, que hoy está en San Jerónimo el Real, para posteriormente evolucionar hacia una actitud ya abiertamente clasicista, influido por el ambiente cortesano y la Academia, de la que llegó a ser director en 1762. Destacan de su obra conservada, sobre todo de su segunda etapa, el San Marcos y los ángeles laterales de piedra, entre otras imágenes realizadas por él para la iglesia del mismo nombre, así como el *San Eloy*, de gran movimiento muy barroco, en la iglesia de San José, un exquisito *San José* en el convento de la Encarnación, y la excepcional *Beata Mariana de Jesús*, en la iglesia de Santiago, cuyo sobrio tratamiento de los paños denota ya el acercamiento al neoclasicismo.

Algunos de los artistas cortesanos trabajaron también fuera del estricto ambiente de los encargos reales. De Giovanni Domenico Olivieri se ha ya hablado al citar el conjunto de las Salesas Reales. Fue un artista de gran influencia que llegaría a ser Director de la Academia.

Felipe de Castro, su sucesor en este cargo, y con quien colaboraría en tantas ocasiones, además de ser retratista personal de Fernando VI, hizo también una pareja de ángeles sedentes que coronan el retablo de la iglesia de San Marcos y los del retablos de Santa Margarita en el convento de la Encarnación.

Por último, Roberto Michel, que siguió la misma curso de honores que los anteriores tuvo fama como escultor de piedra y mármol. Su obra ha sufrido serio menoscabo, como las de anteriores autores, aunque sus imágenes decoraron, edificios más importantes del momento, pero sobresalen la Virgen del

Carmen en la fachada de la iglesia de San José y las Virtudes de la fachada de la iglesia de San Miguel, entre otras.



Arriba
Imagen de *Santa Librada de la Cruz* de la iglesia de San Miguel, del artista Luis Salvador Carmona.

Página siguiente
Decoración escultórica de la fachada de San Miguel con las Virtudes, obra de Roberto Michel.





HIC IACET HVIVS COE NOBII CONDITOR
FERDINANDVS VI. HISPANIARVM REX,
OPTIMVS PRINCEPS, QVI SINE LIBERIS,
AT NVMEROSA VIRTVTVM SOBOLE PATER
PATRIAE, OBIT IV. ID. AVG. AN. MDCCLIX.
CAROLVS III. FRATRI DILECTISSIMO,
CVIVS VITAM REGNO PRAEOPTASSET,
HOC MOERORIS & PIETATIS MONVMENTVM.

Monumento funerario de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza en la iglesia de las Salesas Reales. A pesar de la teatralidad barroca del descorrimiento por dos ángeles llorosos del cortinaje figurado que cubre el catafalco, hay muestras de transición al gusto neoclásico al incluirse figuras que encarnan virtudes completamente laicas del monarca, como la Abundancia y la Justicia, así como el Tiempo y la Fama, que rematan el conjunto.

La introducción de los nuevos aires clasicistas a través del control de la Academia



Izquierda

Portada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la calle de Alcalá.

La fundación de la Real Academia de Bellas Artes en 1752 marcaría un nuevo hito en este esfuerzo por arrancar de las manos del sistema gremial el diseño arquitectónico y, en general, todas las artes.

Las Academias, aunque originadas en la Grecia clásica y resucitadas durante el renacimiento italiano, resurgieron en el siglo XVIII con fuerza y dieron el último paso para que las artes plásticas se considerasen artes liberales, dignificándose la actividad artística en toda Europa. Pero la creación de estas instituciones fue también la respuesta del poder monárquico absolutista por controlar la producción artística.

Este intento por hacer del arte un hecho intelectual, en cuanto que debía basarse en preceptos racionales, que ya la tratadística anterior había intentado conseguir, llevará a la concreción de una normativa “académica” presentada por los profesores de la Academia, que, si en un principio se adaptó a los gustos barrocos clasicistas del momento, terminó generando su propio lenguaje: el neoclasicismo. En Madrid la Academia, aunque se crea antes, en 1752, en tiempos de Fernando VI, se convierte en Real Academia.

Su primera sede propia, en 1774, será la situada en la calle de Alcalá, en el antiguo palacio de la familia de Juan de Goyeneche, que había sido proyectado, como todas las obras de esta familia, por Churriguera. Cuando los académicos se instalaron en ella cambiaron su portada churrigueresca por una estrictamente neoclásica que es la que hoy ostenta.

La estructura de la Academia hacía que dependiera de la Corona, ocupando los cargos de gobierno interno sobre todo aristócratas, teniendo los profesores poca influencia, salvo en el campo estricto de la enseñanza. El director lo elegía el monarca, por ello hubo siempre una lucha interna por lograr los profesores más competencias dentro de la institución para que no fuera un mero órgano del Estado, aunque, al menos, gracias a ella se les reconoció finalmente su estatus de artista y no de mero artesano.

El sistema de enseñanza académica cambió radicalmente la producción del arte, intelectualizándolo a través del estudio de libros y tratados y abriéndolo al exterior gracias al sistema de pensiones que permitía viajar sobre todo a Italia para estudiar y medir los monumentos de la Antigüedad clásica. También se intentó poner al día a los artistas en ciertas técnicas poco desarrolladas en España como el grabado, tan importante para la difusión de imágenes.

Por el contrario, el sistema instituido de meritoriaje a través de exposiciones, premios y concesión de medallas, terminó por adocenar un tanto la libertad expresiva de los artistas, que perseguían contentar siempre al jurado. A Goya le sería muy trabajoso ser aceptado por la Academia, aunque finalmente se convirtiera en su principal referente.



Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez, hacia 1764, de Antonio Carnicero. Se presenta el primer vuelo en globo aerostático en España que levantó gran expectación en la Corte.

La influencia de la
pintura cortesana en la
escuela madrileña

La pintura madrileña de la primera mitad del siglo XVIII se puede definir como un intento, en buena medida frustrado, de acercarse a las nuevas corrientes extranjeras. Los artistas foráneos, a pesar de que en las primeras décadas serán de muy segundo orden, acapararon los encargos más importantes con lo que eclipsaron a los pocos artistas de mérito que aún descollaban de la gran escuela madrileña del siglo anterior.

A partir de la segunda mitad del siglo, la monarquía canalizó grandes caudales atrayendo a artistas de cada vez mayor relieve. Estos artistas extranjeros terminarían dejando una profunda huella en la pintura madrileña. Además, la nobleza entró de lleno, por fin, como clientela habitual de retratistas, y se extendió la moda del coleccionismo de pinturas y objetos escultóricos.

En los temas iconográficos profanos es donde se introdujeron mayores novedades. Los asuntos mitológicos fueron asumidos en la pintura, no ya al fresco para decorar estancias reales, sino en formato de caballete, y eso a pesar de que el desnudo no fue nunca bien visto por la Inquisición.

La temática costumbrista, como nuevo género pictórico, se introdujo a través de los tapices en el ambiente cortesano madrileño. Carlos III, aconsejado por Mengs, que dirigía desde 1762 la producción de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, y por Francisco Bayeu, animará a que los cartones, en un principio inspirados en la escuela flamenca basados en escenas de cacería, se inspirasen a partir de esos momentos en temas propios de

la cultura y las costumbres populares españolas.

Por ello, las escenas influenciadas por los temas galantes del rococó francés dejan paso en estos cartones a una visión más realista, inspirándose en los ambientes semirurales de los alrededores de la capital, como pueden verse en las obras de Andrés de la Calleja, Antonio González Ruiz y José del Castillo. Este último gustó de vestir a sus personajes con trajes “nuestros”, como él mismo decía, aunque todavía las escenas estuvieran inspiradas en las obras de Teniers. Su aportación fue decisiva en la recreación casticista, en la que sólo fue superado por Goya. El círculo de Mengs le impidió subir en la Corte, coartando su gusto por la espontaneidad de la temática popular.

Antonio González Velázquez,



fue, junto a Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, el pintor más destacado de los pintores de Cámara del Rey Carlos III, dejando aparte al incomparable Goya. Formó parte de una extensa familia de pintores y arquitectos, pero el

haber sido discípulo de Giaquinto en Roma fue algo que no le perdonó nunca Mengs, quién logró eclipsar su buena estrella en la Corte a pesar de haber llegado a decorar el Palacio Real con algunos frescos como *Colón ante los Reyes Católicos tras el descubrimiento*

Arriba
Un paseo junto al parque del Retiro, de José del Castillo.



Derecha

Detalle del cartón para tapices de Goya titulado *La gallina ciega*.



Lo popular y el “majismo” dieciochesco madrileño

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII el concepto de “lo popular” irrumpió en el ideario de la aristocracia ilustrada. Estas recreaciones de las costumbres populares se utilizaban para las decoraciones palaciegas y por tanto estaban destinadas a una élite cultivada que interpretaba estas representaciones como una trasgresión festiva y desenfadada de las maneras de vivir de las clases más populares frente al encorsetamiento de la vida cortesana.

El concepto de pueblo y de cuál debía ser el proceso de modernización española, pasaba por un seguimiento de fenómeno de la Ilustración francesa. Pero la Revolución francesa y el proceso de radicalización y terror vivido en Francia a partir de 1792 alertó a la monarquía española y a gran parte de la aristocracia que, a partir de esos momentos, se centraron en intentar que el pensamiento revolucionario no triunfara en España y en atajar los sucesos del país vecino, incluso llegando a la intervención armada. El propio Duque de Osuna, anfitrión del círculo más intelectual de la ilustración madrileña, luchará con tropas contrarrevolucionarias frente a Francia. La famosa máxima del despotismo ilustrado “todo para el Pueblo, pero sin el Pueblo”, puede ayudar a comprender la actitud de la monarquía y aristocracia del momento.

Las diferentes actitudes vitales terminaron manifestándose en la manera de vestir. Goya supo plasmar como nadie estos dos mundos enfrentados, por una lado los “afrancesados”, es decir, los que seguían los gustos y la moda francesa, propio de las clases más acomodadas que buscaban igualarse a la aristocracia, llamados “petimetres” o petimetras (de petit maitre, es decir, pequeño señor o señorito), vistiendo ellos casacas francesas, pelucas y adornos alambicados, mientras que ellas portaban vestido de estilo Imperio de talle alto y mantilla. Por sus excesos fueron ridiculizados por el pueblo con el apelativo de “lechuguinos” por seguir en su vestimenta y modales la moda de manera exagerada y amanerada.

Frente a ellos, como representantes de los tipos populares, estaba los “majos”, prototipo de la virilidad, la valentía y la libertad del pueblo llano, vestidos con chaquetilla corta y capa larga hasta los pies y sombrero de ala ancha, manera de vestirse (u ocultarse) que permitía deambular por las calles prácticamente embozados. El intento de prohibir el gobierno esta vestimenta provocaría el Motín de Esquilache en 1766, que aparentemente fue una explosión del descontento popular larvado que ya existía antes por la política de ministros extranjeros del Rey, aunque siempre se pensó que fue azuzado por el estamento aristocrático y eclesiástico que tenían miedo a las medidas reformistas económicas de estos ministros.

Las “majas” llevaban traje de volantes y grandes lazos como único tocado en el pelo. También eran llamadas “manolas”, como sinónimo del madrileño procedente del pueblo llano. Gustaron de recoger el pelo con redecillas adornadas con borlas llamadas “madroños” por recordar su forma al fruto del árbol más típicamente madrileño. Podían llevar también peineta, mantilla, corpiño muy ajustado con gran escote, siendo su falda muy amplia, que buscaba en última instancia resaltar el donaire del reducido talle, el mayor signo de belleza de la época.

Como los petimetres, el majismo tuvo sus propias costumbres, valores, maneras de hablar y ademanes que hasta hace bien poco perduraron en las costumbres madrileñas.

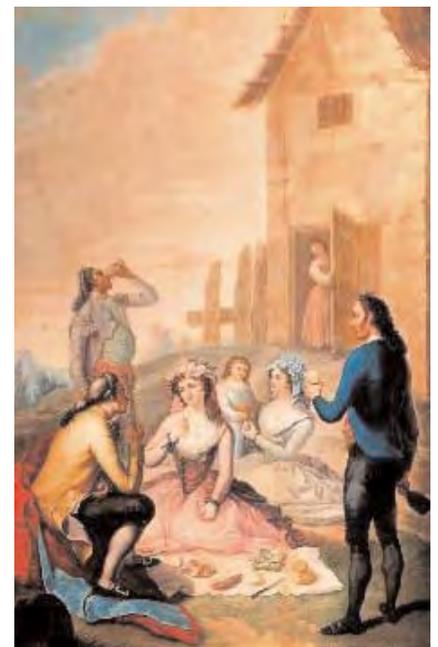


de América de 1765, concebida como autoafirmación de la monarquía española sobre las Indias.

González Velázquez realizó hasta su caída en desgracia mucha obra en Madrid, decorando la bóveda de la iglesia de la Encarnación con la Gloria y la Virgen conduciendo a San Agustín ante la Santísima Trinidad en el que aparecen unidas de manera novedosa las virtudes propiamente cristianas con las provenientes del mundo

clásico. Pintó otras bóvedas en muchos de las nuevas iglesias erigidas en su tiempo como las Salesas Reales y la de San Marcos, y en otros conventos más, ya desaparecidos. Fue también especialista en escenografías teatrales, trabajando para las representaciones que se organizaban en el Palacio del Buen Retiro y el de Aranjuez. Su hermano Luis colaboró estrechamente con él.

Mariano Salvador Maella, de



Página anterior arriba

Carlos III comiendo ante su Corte, del pintor Luis Paret, actividad cotidiana que tenía carácter de reunión de gobierno.

Página anterior abajo

Merienda en el campo, de Bayeu.



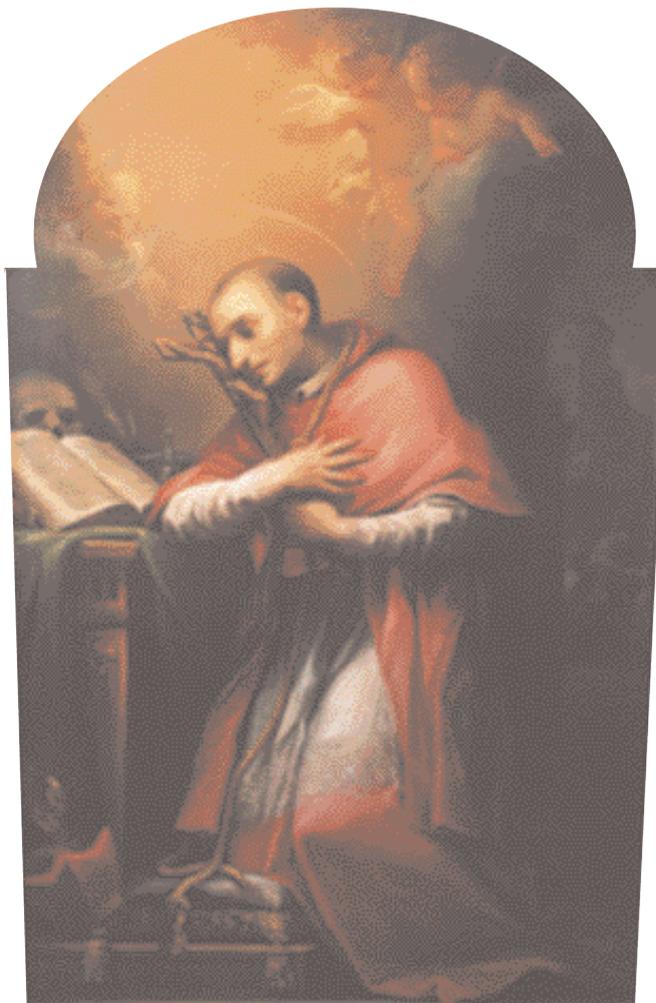
El siglo XVIII

origen valenciano, fue discípulo de Mengs. Se formó como fresquista en Roma y compartió el cargo de Pintor de Cámara con Goya desde 1795. Se le puede considerar ya como pintor neoclásico por su academicismo, riguroso dibujo y difuminado acabado, aunque todavía en su pintura se aprecien ciertos resortes barrocos. Realizó desde los años setenta hasta los primeros años del siglo XIX frescos para el Palacio Real, el Pardo, la Casita del Príncipe en El Escorial, la Casita del Labrador en Aranjuez y la colegiata de la Granja, todas ellas con temas mitológicos relacionados con las Virtudes y la Monarquía. Como retratista siguió la estela de Mengs, haciendo retratos de Carlos III y miembros de la familia real.

Maella dedicó gran parte de su producción a la pintura religiosa destacando su serie de Inmaculadas que consiguieron un gran éxito por conseguir adaptar el prototipo iconográfico a los cánones de belleza y dibujo academicista de su época, iniciada en un

encargo para la nueva iglesia de San Francisco el Grande. Sus cuadros se centraron en la temática de las órdenes religiosas más influyentes del momento y en los santos relacionados con ellas cuyos usos fueron más variados de lo que cabría pensar, así, por ejemplo, el primer Banco de San

Carlos, llamado así en honor del Rey y embrión del futuro Banco de España, le encargó un gran cuadro de *San Carlos Borromeo* dando la comunión a los apestados de Milán. Maella, que durante mucho tiempo acumuló honores y encargos, terminaría tristemente su carrera siendo



Izquierda

Cuadro de Mariano Salvador Maella, representando a *San Carlos Borromeo*. Lo pintó en 1781 para el nuevo Hospital Real (actual Museo Reina Sofía). Este santo milanés del siglo XVI fue conocido por haber organizado la atención a los enfermos durante una epidemia de peste. Aparece el llamado “rompimiento de cielo”, usado desde barroco para representar la conexión con la divinidad, mientras que en el otro ángulo se narra su heroica acción.



Izquierda
Bodegón de
Luis Meléndez.

apartado de su cargo en la Corte abruptamente por Fernando VII, acusado de colaborar con el anterior régimen de Bonaparte.

Francisco Bayeu, pintor de origen aragonés, empezaría su carrera muy influido por el rococó italiano para terminar siendo un influyente discípulo del neoclasicismo de Mengs, hasta el punto de llegar a ser Director de la Academia, aunque su paso a la historia de la pintura se debe a haber sido maestro y cuñado de Francisco de Goya, teniendo gran protagonismo en el inicio de la

trayectoria de éste como pintor cortesano. Goya le haría un maravilloso retrato en el que refleja su gesto huraño y autoritario. Su hermano Ramón, fue compañero de Goya por similar edad y juntos entraron a pintar para la Fábrica de Tapices aunque falleció todavía joven. Pintor de Cámara, fue uno de los mejores cartonistas de la Fábrica de Santa Bárbara, además de realizar numerosos cuadros religiosos.

Antonio Carnicero trabajó también como cartonista en los mismos años que Goya. Uno de los cuadros más famosos suyos

se debió a que la Casa de Osuna le encargó una reproducción del vuelo de un globo areostático traído de Francia y en el que supo reflejar bellamente el contraste entre la modernidad gozosa del invento y la atmósfera galante madrileña en el Real Sitio de Aranjuez de 1764. Realizó una serie de grabados sobre Tauromaquia, siendo nombrado en 1796 pintor de Cámara, por lo que se le encargaron los dibujos para las ilustraciones grabadas del libro Real Picadero o la Equitación. Trabajó también para el gobierno francés siendo por ello depurado por Fernando VII. Hay en su pintura, según la temática tratada, especialmente en los retratos, un cierto prerromanticismo inspirado en Goya.

Se considera que el máximo representante español de la corriente rococó de influencia francesa durante el reinado de

Derecha
Autorretrato de
Luis Meléndez.



Carlos III fue Luis Paret y Alcázar. De origen francés, estuvo muy al tanto de la cultura francesa de su tiempo. No terminó de cuajar como pintor de Corte por problemas personales al ser desterrado por el propio Rey a Puerto Rico durante unos años, acusado de encubrir intrigas amorosas protagonizadas por el hermano del Rey, D. Luis Antonio de Borbón, del que fue pintor de Cámara. Volvería en 1787 a residir en Madrid hasta su muerte, doce años después. Su obra más destacada se centra en escenas cortesanas donde pudo desplegar de una manera más libre su interés por la estética rococó. Respetado incluso por sus compañeros académicos neoclásicos por su vasta cultura y grandes conocimientos de técnicas artísticas, ha sido reivindicado por la crítica reciente que ha visto en su obra una original y sugerente pintura decorativista.

El otro gran artista fuera del circuito cortesano fue Luis Meléndez o Menéndez, nacido en Madrid. Aunque por motivos distintos, fue todavía más desgraciada su vida artística que la de Paret, al tener que sufrir personalmente el enfrentamiento de su propio padre, profesor de dibujo, con la Academia de San Fernando, lo que le condenó, tras un brillante arranque como becario, al más triste ostracismo tras regresar de una larga estancia en Roma y Nápoles, realizada ya sin el apoyo de las becas académicas. En este

pintor se puede encontrar la herencia de la mejor pintura del diecisiete madrileño. Destacó sobre todo como artífice de bodegones de calidades excepcionales, con el intimismo y la sobriedad del mejor bodegón barroco español. Su reivindicativo autorretrato de 1746, en el que se muestra orgulloso de su condición y sus dotes de pintor, resulta uno de las obras con más fuerza y sentimiento en el débil panorama de la corte borbónica del momento.

Hubo una segunda generación de pintores de Cámara, nacidos





Izquierda

Inmaculada de Maella, pintor que logró generar un modelo que tuvo un gran éxito en la Corte borbónica. Esta se realizó para la iglesia de San Francisco el Grande.

Arriba

Decoración pictórica de Zacarías González Velázquez para la Casita del Labrador en Aranjuez.



todos a partir de 1750, plenamente identificados con los ideales academicistas, y por tanto neoclásicos, que llevaron las ideas de Mengs a la práctica, borrando de su obra toda huella del barroquismo italiano. Uno de ellos fue el valenciano Agustín Esteve, que se haría amigo de Goya a su llegada a la Corte, convirtiéndose con el

tiempo en su colaborador más cercano, llegando a ser, después del maestro, el retratista más solicitado de la sociedad cortesana madrileña, relacionándose con la casa de Osuna cuya familia retratará en varias generaciones, aunque sin acercarse si quiera a la belleza de los cuadros goyescos para esta familia.

Otro pintor de esta generación fue Zacarías González Velázquez, hijo del ya citado más arriba Antonio. Fue alumno de Maella, ayudando a éste en la multitud de encargos que éste concentraba. Trabajó en los frescos y cuadros de la Casita del Labrador, proyecto de Villanueva que su hermano Isidro, arquitecto, terminó, y en las pinturas para las iglesias Caballero de Gracia, Antón Martín y San Juan de Dios de Madrid.

Aunque no sean muy conocidos por sus nombres, convivió un nutrido círculo de pintores venidos de todas las partes de España, e incluso extranjeros, en el Madrid de este tiempo de tanta actividad artística, que

lucharon por conseguir los favores reales y de la Academia. Muchos de ellos tuvieron que contentarse con ser pintores escenógrafos, ilustradores de libros, miniaturistas, decoradores y adornistas, pero su labor ha perdurado aunque de forma casi anónima en la decoración de los nuevos edificios construidos de los Reales Sitios, a cuyo esplendor contribuyeron decisivamente.

En la pintura religiosa la escuela madrileña de mediados del XVIII olvidaría el realismo dramático para, influenciados por la estética rococó, dar paso a temas marianos más dulces y sofisticados, con enorme profusión decorativa, mero pretexto para halagar la sensibilidad óptica del espectador. Se puso de moda la realización de cuadros de santos elegidos por tener el mismo nombre de los nobles y los reyes, representados con parafernalia muy aparatosa y efectista composición, pero de poca emoción religiosa, en comparación con el siglo precedente, dejando a salvo la excepción genial de Goya.



DEL NEOCLASICISMO DIECIOCHESCO AL CLASICISMO ROMÁNTICO

El desarrollo del neoclasicismo • Goya, de la esperanza ilustrada a la desolación prerromántico • Juan de Villanueva y su aportación a la arquitectura neoclásica • La pintura y escultura neoclásica

La Marquesa de Santa Cruz, hija de los Condes de Osuna, pintada por Goya en 1805. Su vestido, estilo Imperio, así como su peinado y tocado con hojas de roble, y los detalles decorativos del arpa la representan como una musa, dada su pasión por la poesía, y hacen directa referencia a los nuevos códigos estéticos del neoclasicismo.

El desarrollo del neoclasicismo

El desarrollo del neoclasicismo en España, y concretamente en la capital, tuvo un sesgo peculiar sólo comparable al que se dio en Italia y en cierta manera en los Países Germánicos, muy influenciados por la genialidad de los grandes arquitectos italianos como Bernini, Borromini o Guarino Guarini. Esos países tuvieron también que vencer una tendencia barroca muy profundamente arraigada.

Por el contrario, Francia e Inglaterra llevaban desde el

siglo XVII interesados en una revisión y recuperación de los orígenes del lenguaje clásico apoyándose sobre todo en traducciones comentadas del tratadista del mundo clásico romano, Vitruvio.

Si es verdad que en Madrid se podían descubrir los primeros indicios de que algo estaba cambiando en proyectos como el presentado para el Palacio Real por Juvara y su continuador Sachetti, a principios del siglo XVIII, la tónica general de la

arquitectura española había seguido un estilo claramente barroco que culminó con el churriguerismo.

Entre 1790 y 1840 se desarrollará en España la corriente neoclásica, aunque las nuevas corrientes clasicistas pugnaban por abrirse paso en España desde la puesta en marcha de la Academia de Bellas Artes de San Fernando con la actividad arquitectónica de Ventura Rodríguez y la influencia en pintura de Mengs.



No será hasta 1790 cuando se abra decididamente paso esta nueva corriente estética que perduraría hasta aproximadamente 1830. En España no arraigó tan profundamente como Francia y otros países europeos, y ello a pesar de que los intelectuales ilustrados como Jovellanos identificaron la corrupción del sistema y la ignorancia de la sociedad española de la época con el lenguaje artístico rococó y churrigueresco que consideraban

delirante y “bárbaro”, es decir, irracional y contrario a los valores de la civilización y el buen gusto.

El neoclasicismo se entendió como la manifestación estética de las preocupaciones teóricas e ideológicas de los ilustrados, y llegó a ser un fenómeno que abarcó en lo arquitectónico posturas radicales, utopistas y revolucionarias, intentando a través de los nuevos edificios contribuir a la puesta en marcha de unas nuevas instituciones

distintas a las del Antiguo Régimen. Sin embargo la postura neoclásica también fue vehículo para posiciones ilustradas más atemperadas, como sucedió en España, donde la monarquía absolutista de los Borbones adoptó un sistema de gobierno, el despotismo ilustrado, que quiso hacer prevalecer el ordenamiento social existente, y esencialmente la monarquía, y al mismo tiempo regenerar y modernizar al máximo las instituciones del Estado.

Abajo

La Pradera de San Isidro, cartón de año en que un Goya joven y ambicioso veía con optimismo el futuro.

Abajo

Autorretrato de Goya de 1815.

Página siguiente

La romería de San Isidro, pintura negra que realizó para la Quinta del Sordo en 1824. Goya ha conocido el dolor, la enfermedad y la guerra.



Goya,
de la esperanza
ilustrada
a la desolación
prerromántica



En el ambiente artístico madrileño del último tercio del siglo XVIII, activo pero no excesivamente brillante, Goya encarna el momento de mayor esplendor, logrando hacer sobresalir a los artistas españoles en la Corte borbónica, después de décadas de alejamiento y desinterés real por ellos.

De la inconmensurable trascendencia de Goya, interesa mostrar aquí la visión que

transmitió de la dramática transición histórica que le tocó vivir en Madrid. Goya, aún siendo un pintor universal, fue uno de esos artistas que no se pueden entender sin su particular relación con la ciudad en la que vivió, con los personajes madrileños de esa crucial etapa, es más, la propia ciudad de Madrid no se entendería sin acercarse a la mirada que Goya nos dejó de ella y sus gentes.

Los difíciles avatares de su biografía personal ayudan a comprender la extraordinaria evolución de su pensamiento estético. Su sufrimiento vital cavará cada vez más hondo dentro de él. La modernidad de Goya consistirá en atreverse por primera vez a mostrar sus deseos, sus angustias, sus ideas personales sobre la sociedad de su momento, permitiéndonos acercarnos psicológicamente a él como hombre, lo que de





Izquierda

El quitasol, cartón para tapiz en el que reina toda la alegría sensual del rococó.

ninguna manera se puede decir de otros grandes pintores anteriores, cuya intimidad biográfica e ideológica quedó opacada en su obra artística.

Francisco de Goya y Lucientes nació en Fuendetodos (Zaragoza) en 1746, hijo de un dorador de retablos y madre hidalga, para, al poco, trasladarse a Zaragoza, donde estudió en las Escuelas Pías y cursó sus primeros cursos de pintura. En 1763, con la idea de abrirse camino en la Corte, empezó a presentarse a los concursos que organizaba la Academia de San Fernando, fracasando repetidamente. Tras esta desilusión y sin contar con ninguna ayuda, mostrando ya su fuerte y resolutivo carácter, decidió, a pesar de no tener beca, viajar a Italia en 1770, donde aprendió mucho de las técnicas compositivas de los grandes maestros.

A su regreso a España en 1772 recibió su primer encargo importante para pintar una

bóveda en la Basílica del Pilar y, más tarde, los frescos de la Cartuja de Aula Dei, también en Zaragoza. Decide en 1774 fijar su residencia en Madrid, siendo crucial en ello su relación con los hermanos Bayeu, paisanos suyos, con cuya hermana Josefa se había casado en 1773. Goya consideró siempre a Francisco Bayeu, el mayor de ellos, su maestro inicial. Gracias a que éste llegó a tener predicamento en el círculo artístico cortesano del omnipotente Mengs, se consiguió que a él y al hermano menor se les encomendase la realización de los cartones que debían servir de modelo para la recientemente creada fábrica de Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

En 1774 empezó, pues, la relación de Goya con la familia real, pintando una primera serie de cartones para tapices destinados al comedor de los Príncipes de Asturias en El Escorial con motivos de caza en los que todavía se seguían los



gustos de la tradición flamenca a lo Teniers.

Si los primeros cartones obedecieron a una óptica de lo popular, todavía tratada con la estética galante del rococó europeo, en los cartones siguientes los temas estuvieron más cercanos al casticismo propio, es decir, al fenómeno del majismo madrileño, como los destinados al comedor de los Príncipes de Asturias para el Pardo de 1776 a 1778, entre los que destacan *La maja y los embozados* y *El quitasol*.

A partir de estos años empezará a pintar escenas más costumbristas para los cartones, siendo determinante en este cambio las inclinaciones del propio Carlos III, un Rey ilustrado, en absoluto frívolo como habían sido los anteriores. Para este monarca y para su círculo de consejeros, como el Conde de Floridablanca, Campomanes, Aranda, etc., el concepto de pueblo era diferente del que pudo tener la Corte francesa cuando gustaba vestirse a la manera pastoril y jugaba a vivir en una cabaña en Versalles. Carlos III se interesó personalmente en que se



Página anterior

El pelele, cartón para tapiz en el que Goya carga con un fondo satírico una aparente juego de entretenimiento.

Izquierda

En El cacharrero, Goya enfrenta los dos mundos existentes en el Madrid de la época, el aristocrático y el popular con el pretexto del paso de una carroza por un mercadillo ambulante.

composiciones como *El cacharrero*.

En 1780, por fin, es elegido miembro de la Academia de San Fernando con su *Cristo en la Cruz*, siendo un paso definitivo en su carrera como pintor cortesano, además de ejecutar otras obras para la Basílica del Pilar, en su tierra, y pintar un *San Bernardino* para la nueva iglesia madrileña de San Francisco el Grande en 1781.

Sus primeros retratos cortesanos empezarán por el realizado al primer ministro Conde de Floridablanca en 1783, convirtiéndose ya en testigo de primera mano de las luchas y tempestades políticas que se vivirán en la corte madrileña en esas décadas tan cruciales. Así pues, fue también el retratista de Godoy, sustituto de

investigase sobre la situación de la producción económica, la demografía, el estado de las infraestructuras, etc. de la sociedad española. En estos años y todavía de una manera grata, Goya sirve a este Poder ilustrado que quiere modernizar y sacar de su decadencia a España.

Comienza Goya también ahora a adentrarse en la técnica del grabado, reproduciendo obras de Velázquez, al que admiró profundamente, y realiza nuevas series de cartones en 1779 y 1780 para la antecámara y dormitorios de los Príncipes de Asturias en el Pardo, con

Derecha

Retrato de 1795 de la *Duquesa de Alba*, personaje central del Madrid de su época, era célebre por su belleza y vital temperamento. Mecenas de numerosos artistas, fue esencial en la vida de Goya. Había nacido en 1776 y murió en extrañas circunstancias en 1802.

Floridablanca, destituido por presiones de Francia, que reclamó una satisfacción al monarca español por las actividades del gobierno contra la Revolución de 1789.

Paradójicamente, Godoy, militar de meteórica carrera, debida tanto a su aguda inteligencia como a la protección de la Reina María Luisa de Parma, que fue su amante, se destaparía finalmente como más radical aún que su antecesor, declarando en 1793 la guerra a la Convención francesa en un intento último de los Borbones españoles por reponer la monarquía absoluta en Francia.

Es en 1783 también cuando Goya inició su estrecha relación con el infante Luis Antonio de Borbón, antes que con el propio Carlos III. En agosto de ese año sería invitado al palacio que poseía el infante en Arenas de



San Pedro, en la sierra de Gredos, en Ávila, donde acompañó algunas veces al infante en su actividad favorita, la caza, y pintará a toda su extensa familia.

Goya, en estas décadas, no sólo retrataría a aristócratas o altos

dignatarios políticos, sino también a personajes destacados por su talento artístico o intelectual como el arquitecto Ventura Rodríguez o los fundadores del Banco de San Carlos, y, sobre todo, al círculo de ilustrados con los que se

Derecha

Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos,
uno de los ilustrados madrileños más
brillantes y amigo de Goya.

terminará identificando y que le
ayudarán a terminar su
formación.

Goya, al menos desde 1785, fue
asiduo a este círculo ilustrado
madrileño, que se reunían tanto
en casa de los Duques de Alba
como en la de los Osuna. En
esas tertulias sociales tuvo
ocasión de conversar con Ramón
de la Cruz, cuyos sainetes
escenificados describían
magistralmente en tono satírico
los tipos y costumbres populares
madrileños, con Moratín, con
Iriarte y Samaniego autores de
fábulas literarias fuertemente
moralizantes muy influidas por
el enciclopedismo francés y
especialmente Voltaire. Conoce
también al poeta Meléndez
Valdés y a Gaspar Melchor de
Jovellanos, el gran intelectual y
político ilustrado con quien
mantendrá amistad toda su vida.
A todos terminará haciéndoles



retratos magistrales de gran
captación psicológica, gracias a
los cuales podemos hoy
aproximarnos a su humanidad
más cercana.

Son años de un rápido ascenso
social, en 1785 se le nombra
subdirector de pintura de la Real

Academia de San Fernando, en
la época que era director
general Diego Villanueva, y se
convierte en 1786 en Primer
Pintor del Rey.

Sigue realizando cartones para
tapices destinados a decorar los
apoyentos de los distintos

Derecha

El albañil herido, en este cartón Goya introduce preocupaciones sociales, próximas a las inquietudes ilustradas.

palacios de la familia real, como el conjunto de *La era*, *La vendimia*, *La noche*, *El albañil herido*, para el comedor del Rey en el Pardo, entre otras estancias y en 1787 y 1788 pinta *La pradera de San Isidro*, *La ermita de San Isidro*, *La merienda* y *La gallina ciega*, para el dormitorio de los infantes en el Pardo, cartones que son comprados por los Duques de Osuna que adquieren también *La cucuña*, *El columpio* y *Asalto a una diligencia*.

En ese año pinta el retrato familiar de los Duques de Osuna, influenciado por la retratística inglesa, mucho menos aparatosa que la francesa del momento. Y sigue pintando para la nobleza. Tras fallecer Carlos III en 1788, reaparece al año siguiente como pintor de Cámara de Carlos IV. Más aficionado éste a la vida cortesana que su austero padre,



Derecha

Detalle de uno de los frescos de la iglesia de San Antonio de la Florida.

Goya vive un momento de grandes halagos y parabienes, relacionándose cada vez más íntimamente con el círculo aristocrático y cortesano. En su afán ilustrado por modernizar a España desde su propia experiencia redacta en 1792 un informe sobre cómo debía de mejorarse la enseñanza de la pintura, que presenta a la Academia de San Fernando. Para entonces Goya ya hace años que se ha atrevido en algunas series de cartones a fabular como Iriarte. Sus escenas, aparentemente demostrativas de algún tipo de tradición festiva o lúdica del pueblo llevan siempre implícita de una manera sutil una reflexión crítica. Así, en 1791 pinta la serie de cartones para el real gabinete del la residencia de El Escorial a la que pertenecen *El pelele* y *Los zancos*, muy relacionados también con la temática burlona



de los sainetes de Ramón de la Cruz. Su última serie de cartones la pinta en 1792, destinada para el despacho del Rey en El Escorial.

En 1792, cuando parecía estar Goya en su momento de mayor plenitud, estando en Sevilla, cae gravemente enfermo, lo que le hace trasladarse a Cádiz, donde le cuidará durante meses su gran amigo de la infancia, Sebastián Martínez. De resultas de esta enfermedad queda completamente sordo. Esta desgracia le impedirá a partir de entonces comunicarse con normalidad con los que le rodeen, pero también aumentará

vertiginosamente su visión interior, abriéndole las puertas de su subconsciente, que él valientemente sabrá volcar en sus dibujos. Su sordera se convierte en un factor clave de su desarrollo vital y artístico.

Vuelve a Madrid a mediados 1793 habiendo pintado sólo una serie de cuadros de tema taurino sobre hojas de lata, iniciando así una temática que le acompañará en todas sus etapas de crisis.

En 1794 realiza una serie de pequeños cuadros de brujerías y locos encerrados para colocarlos en el Palacio de la Alameda de Osuna que preludian ya la nueva visión onírica,

No hubo remedio

Se presenta como víctima a una mujer condenada a azotes por hechicera, que es expuesta “encorazada”, semidesnuda y sobre un burro, rodeada de ministros de la justicia, ante el populacho enardecido, el cual la humilla ciegamente, sin verdadera conciencia de lo que hace. Su fealdad y pobreza han hecho que no tuviera remedio su triste destino.

violentamente crítica y angustiada de la serie de grabados de los *Caprichos*, temas que interesaban mucho a la culta Duquesa de Osuna que los colocará en su gabinete personal.

Empieza en 1795 una etapa de gran intensidad vital en la que sucede a Bayeu en el cargo de Director de pintura de la Academia de Bellas Artes. Pinta sendos retratos de los Duques de Alba. Al año siguiente fallece el duque y Cayetana, la joven duquesa, le invita a pasar el verano en su residencia de San Lucas de Barrameda donde se desarrolla una intensa relación entre ambos que algunos han considerado amorosa. Allí trabaja y dibuja mucho, la mayoría escenas de la vida

Y aún no se van

La terrible visión de esa losa, de una audacia expresionista sin precedentes, produce escalofríos. Los hombres perduran en sus propios vicios sin atender lo cercanía de la muerte.

No te escaparás

Goya enfrenta, una vez más, la graciosa e inconsciente belleza de la joven con los monstruos quiméricos, que en su día debieron ser caricaturas de personajes relevantes, los cuales parecen cernerse sobre ella con toda clase de lascivas amenazas.

cotidiana. En 1797 le hace un nuevo retrato a Cayetana durante una segunda estancia en San Lucas.

A su vuelta, decide dimitir de su cargo en la Academia debido a su sordera. De esos años datan sus dibujos preparatorios para lo que será su primer conjunto de grabados los *Caprichos* realizados de 1796 a 1798.

En esta etapa pinta muchos retratos de amigos liberales e ilustrados o de personajes famosos como la actriz la Tirana, y en 1798 concretamente el famoso retrato de Jovellanos nada más ser nombrado Ministro de Gracia y Justicia por Godoy, el cual pretendió con ello apaciguar a los progresistas. Jovellanos duraría meses en el cargo pues

No tienen asiento

En ese caso parece aludir a las jóvenes casquivanas que no sientan cabeza y de las que se burlan los hombres. Goya lo representa mediante una solución visual que prelude el surrealismo.

para 1801 los acontecimientos políticos se precipitarían de tal manera que Jovellanos terminó preso en el Castillo de Bellver de Mallorca donde permaneció de 1802 a 1808. Goya refleja en este retrato de Jovellanos el peso del Poder y la melancolía desencantada del gran intelectual y reformista con un saturniano gesto de sujetarse la cabeza con la mano sobre la lujosa mesa, elemento que alude a la relevancia de su cargo.

En 1798 también se le encargan los frescos de la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida, en donde idea una composición circular bellísima y de enorme libertad expresiva y formal. Goya, en el fresco de cúpula, rompe con la decoración ilusionista de la



No hubo remedio.



No te acompañis.



Ya tienen avento.

época, llena de personajes mitológicos, y representa al pueblo de Madrid como protagonista y testigo de primera mano de los milagros de San Antonio. Alrededor de una barandilla ilusionista se asoman los personajes más humildes

madrileños, en absoluto idealizados. En esta revolucionaria pintura religiosa Goya abre el camino de magistral y personalísima manera para combinar lo sobrenatural con la cotidianidad profundamente humana.

Casi simultáneamente pone a la venta la serie de grabados titulados *Caprichos*. Elige Goya el grabado como vehículo ideal para expresar libremente su pensamiento y poder difundirlo al mayor número posible de público, tirándose 300 colecciones de grabados de ochenta estampas originales mediante la técnica del aguafuerte.

En el *Diario de Madrid* publica en 1799 un anuncio para adquirirlos en una tienda de perfumes y licores en los bajos de su propia casa de la calle Desencanto. La nota iba acompañada de un texto que se piensa escribió Moratín y que decía: “Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece

Abajo

La familia de Carlos IV. Sobre el increíble retrato psicológico colectivo, brilla la maravillosa técnica y colorido de esta obra maestra.



Abajo

Detalle del cuadro *El dos de Mayo* que narra el levantamiento del pueblo de Madrid en 1808 ante las tropas francesas, en este caso, mamelucos, una fuerza de choque procedente de Goya resalta angustiada la violencia desesperada del pueblo madrileño.



peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia, o el interés, aquellos que ha creído más aptos para suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice...”

La crítica social abarcó tanto a personas reconocibles tras las caricaturas pertenecientes a la nobleza, e incluso el entorno real, como la Inquisición o las ordenes religiosas. Los temas centrales, fueron la ignorancia, la vanidad, la superstición, la lascivia, en una palabra, la corrupción moral en la que veía



Goya inmersa a la sociedad de entonces.

Con la técnica del grabado, basada en la gama cromática del negro al blanco, Goya logrará pasmosamente, y de manera autodidacta, sacar calidades expresivas a la altura de los más grandes grabadores como Durero o Rembrandt, descubriendo una nueva manera de expresar su dramática genialidad.

Tras vender veintiséis tiradas en dos días, el mismo Goya

los retira de la venta por temor a las represalias de la Inquisición y entrega las planchas al Rey. Preocupado también por el destino de su familia, en 1803, logrará que, a cambio de las planchas grabadas y todas las tiradas realizadas hasta esa fecha, Carlos IV otorgue una pensión vitalicia a su hijo Francisco Javier, nacido en 1784 y único que llegó a adulto y le sobrevivió de los muchos que tuvo.

En 1799, gracias al entonces primer ministro, Mariano Luis de Urquijo, es nombrado Goya primer pintor de Cámara y hace una nueva serie de retratos reales y de la aristocracia. En 1800 retrata a la desgraciada esposa impuesta a Godoy, la Condesa de Chinchón, María Teresa Vallábriga, hija del infante D. Luis de Borbón, que ya había pintado de niña. También retrata a Godoy durante la Guerra llamada de las Naranjas. En ambos sabe captar



Izquierda

Los Fusilamientos del 3 de mayo, como resultado de los choques del día anterior, la represión no se hizo esperar y Goya lo cuenta con recursos expresivos nunca vistos en la historia de la pintura.



Arriba

Estragos de la guerra, grabado de la serie *Los desastres de la guerra*, donde Goya levanta acta de la brutalidad sin razón y la crueldad inherente a la condición humana



Abajo

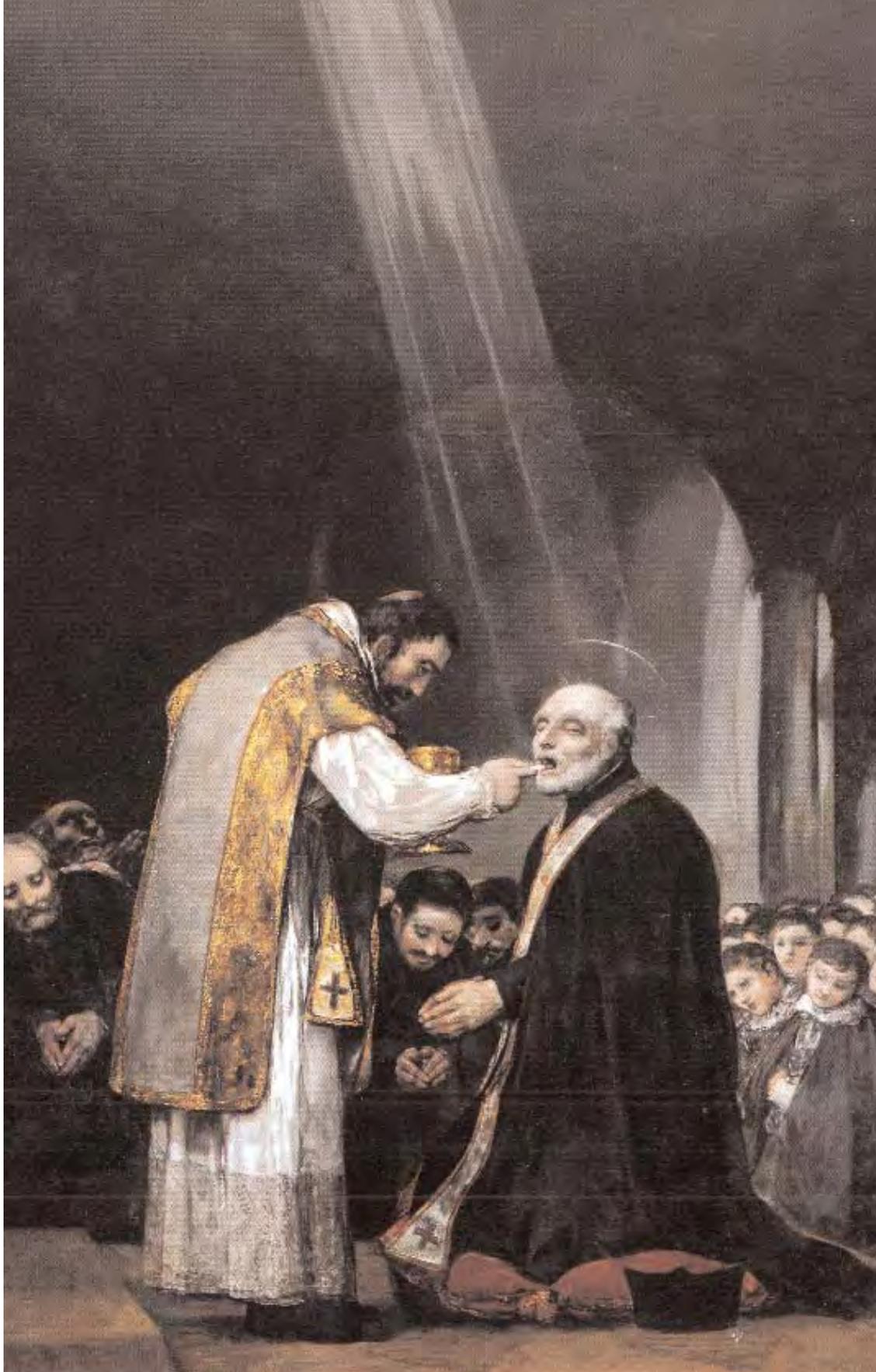
Madre infeliz, en esta obra la ternura aflora en la figurilla de la niña huérfana que, junto a otros niños y madres de hondo patetismo de esta serie, podrían ser los precedentes visuales de los desvalidos protagonistas de la "etapa azul" de Picasso, un siglo después.

los matices psicológicos de cada personaje con una cada vez más incontenible sinceridad soportada por un prodigioso uso del color y de la pincelada.

Buena muestra de ello es la obra maestra del retrato de *La familia de Carlos IV*, un escalofriante retrato moral que se hizo digerible a los interesados por la brillantez pictórica del maestro.

El fallecimiento inesperado y misterioso en 1801 de la Duquesa de Alba, a los cuarenta años, deja a Goya profundamente afectado. Para ella puede que fuera destinado el catafalco en forma de pirámide que diseña en ese momento, inspirado en los arquitectos utopistas franceses, y deja de pintar durante casi dos años.

Por entonces pinta para Godoy las dos Majas, desnuda y vestida, cuadros que éste siempre tuvo ocultos por temor a la Inquisición, y el retrato de la Marquesa de Santa Cruz, hija de los Duques de Osuna,



Izquierda
La última comunión de San José de Calasanz para las Escuelas Pías, es una de las más personales y sentidas obras del arte religioso español.



acompañada de una lira muy de gusto neoclásico.

El crucial año de 1808 se inicia con el Motín de Aranjuez, en el que Godoy es hecho prisionero y Carlos IV termina abdicando en su hijo Fernando VII, y acaba, tras la humillante entrevista de padre e hijo con Napoleón y el nombramiento de José Bonaparte como nuevo Rey de España, con el alzamiento del pueblo de Madrid contra los franceses, el dos de mayo, intentando tomar las riendas perdidas por los monarcas españoles, desarrollándose los trágicos sucesos de la Guerra de la Independencia.

En este torbellino de acontecimientos, Goya, en un principio, parece decantarse a favor del grupo afrancesado, creyendo que era la mejor y más rápida manera de modernizar su propio país. En 1810 realiza un cuadro alegórico por encargo del Ayuntamiento madrileño en homenaje a José Bonaparte, que termina siendo un homenaje a los muertos del Dos de Mayo, y también un retrato del Duque de Wellington, personaje clave en la expulsión de los franceses.

Las terribles experiencias que vive y ve durante la guerra le llevan a dedicar todo su tiempo libre de compromisos oficiales a grabar, a lo largo de diez años, la serie de 82 planchas de grabados que titulará *Los desastres de la guerra*, un desgarrador alegato contra la guerra a la cual Goya condena por encima de cualquier posición o bando, identificándola con la barbarie y la inhumanidad irracional, con el terrible despertar del sueño ilustrado, que había confiado en que la Razón podía llegar a iluminar al hombre.

Por iniciativa del propio Goya, el Consejo de la Regencia le otorga una subvención en 1814 con el fin de plasmar en dos lienzos la actitud heroica del pueblo español según sus propias palabras, que terminaron convirtiéndose en los famosos cuadros *El Dos de Mayo* y *Los Fusilamientos del Tres de Mayo*, en los que reproduce los hechos acaecidos de una manera nunca vista: no se muestran las habituales actitudes de heroísmo declamatorio, propias del neoclasicismo, del que el francés David sería el

principal adalid, sino la terrible realidad de la muerte vista de cerca y sin paliativos.

Goya crea nuevos recursos temáticos y compositivos para expresar todo el horror y sinsentido de la guerra. En el cuadro de *El Dos de Mayo*, Goya nos introduce de golpe, mediante un primerísimo plano, en el fragor del enfrentamiento brutal entre los mamelucos, tropas de asalto de los franceses, y los madrileños civiles, apenas armados, pero lanzados contra el enemigo invasor con la furia que da la desesperación. En el segundo cuadro, *Los Fusilamientos del Tres de Mayo*, la represión del día siguiente se presenta de una manera absolutamente nueva: como el choque entre una anónima máquina de matar de la que sólo se ven los fusiles que apuntan contra civiles, y éstos, que esperan la muerte con toda la gama posible reacciones anímicas, entre los que sobresale una figura central que se encara a la muerte con desgarrado valor y de cuya camisa, a manera de bandera blanca, parece emanar toda la luz de la composición.



Ese mismo año de 1814 se repondría de nuevo a Fernando VII en el trono, tras aceptar jurar la Constitución liberal de 1812, redactada en Cádiz por las Cortes. En estos primeros momentos Goya le retrata en varias ocasiones. Pronto el nuevo Rey, llamado con entusiasmo “El Deseado” por el pueblo, muestra su verdadera cara mezquina y rencorosa, iniciando una oleada de represión y censura sin igual que obliga a exilarse a numerosos ilustrados amigos de Goya, sumiendo en una auténtica desolación moral a todo el pueblo, que tanto se había sacrificado ya. Es una amarga etapa en la que Goya se refugia, una vez más, en el tema de los toros, sacando su serie de grabados *La Tauromaquia* en 1816.

Entre todos los encargos religiosos de estos años destaca el de 1819 como una de sus obras maestras dentro de esta temática, *La última comunión de San José de Calasanz*, fundador de las Escuelas Pías, institución religiosa muy preocupada por la instrucción popular, y en la que había estudiado de niño en Zaragoza. El cuadro transmite un patetismo emocionante ante el sencillo misticismo del santo que explica por sí solo muchos de los sentimientos más íntimos del pintor.

En ese mismo año adquiere una nueva casa a las afueras de Madrid, al otro lado del Manzanares, que se terminaría llamado por el pueblo la Quinta del Sordo. En ella sufre una fuerte recaída en sus dolencias que le sumen en alucinaciones oníricas terribles. Inicia las que luego se llamarán *Pinturas*

Negras, que continúa hasta 1823, pintándolas al óleo sobre un enlucido de yeso en los muros de su casa, técnica que permitiría décadas después ser trasladadas y mostrarse en el Museo del Prado. Con un estilo pictórico que se adelanta al lenguaje deformante expresionista, se pueden encontrar en estas pinturas sus obsesiones sin ninguna cortapisa, buscando quizás Goya, ya con 77 años, una catarsis frente al temor a la locura y el extravío de sí mismo.

En 1824, temiendo alguna resolución contra él ante la ola de represalias políticas, pide autorización para tomar las aguas medicinales de Plombières en Francia, y sale de Madrid hacia Burdeos, donde se encuentra con su amigo Moratín, exilado allí. En esta ciudad vivirá con Leocadia Zorilla, y dos de sus hijos, la más pequeña Rosarito, probablemente hija también del pintor.



Antes de salir para Francia deja guardadas las planchas de su colección de los *Disparates*, que, con el título de Proverbios, no se editarían hasta 1864, mucho tiempo después de su muerte. En esta serie de grabados Goya raya en lo apocalíptico y monstruoso, sobrecogiendo su creatividad visionaria, que en muchos casos se muestra crítica y casi irresoluble en su interpretación.

Goya es uno de esos grandes artistas que hacen realidad el concepto de arte acuñado por Kant de que lo bello en el arte no es representar una cosa bella sino “una bella representación de una cosa”. Goya tenía esa cualidad en grado sumo de transmutar la fealdad, lo monstruoso, en belleza artística. Es la extraordinaria expresión subjetiva del artista lo que inviste de esta cualidad estética a la obra, alejándose de una belleza

restringida a ciertos cánones formales que el clasicismo académico de su tiempo exigía.

Sin dejar de pintar retratos, experimenta en Francia, con la nueva técnica de la litografía, escenas de toros y otros dibujos, un Goya ya anciano, sordo y casi ciego que, sin embargo, todavía pinta obras cumbres que vislumbran el discurrir de la futura pintura moderna como el preimpresionista cuadro de *La Lechera de Burdeos*, donde sabe aún plasmar la alegría de la vida y la luz.

En 1826 Goya vuelve a Madrid para tramitar su jubilación como pintor de Cámara, haciéndole un retrato el pintor de palacio Vicente López. El 16 de abril de 1828 fallece en Francia uno de los artistas españoles más geniales, representante máximo del tránsito al nuevo sentir de la modernidad europea.

Página anterior izquierda

El Disparate del miedo, juega de nuevo a mostrar cómo el temor es un monstruo que el hombre mismo crea.

Página anterior derecha

Disparate del caballo raptor de gran belleza compositiva, parece aludir a leyenda en la que el amante, convertido en caballo, roba a la mujer amada tras matar al esposo. El fondo del grabado, vacío salvo la inquietante figura de la izquierda, potencia el efecto de misterio que trasmite la obra.

Arriba

Pelea a garrotazos. Goya se basa en una ancestral costumbre aragonesa que consistía en hundir los pies en la tierra y pelear hasta la muerte de uno de los contrincantes. Con esta “pintura negra” el pintor, antes de exilarse a Francia, parece querer advertir a sus compatriotas de los peligros cainitas de la sinrazón humana.

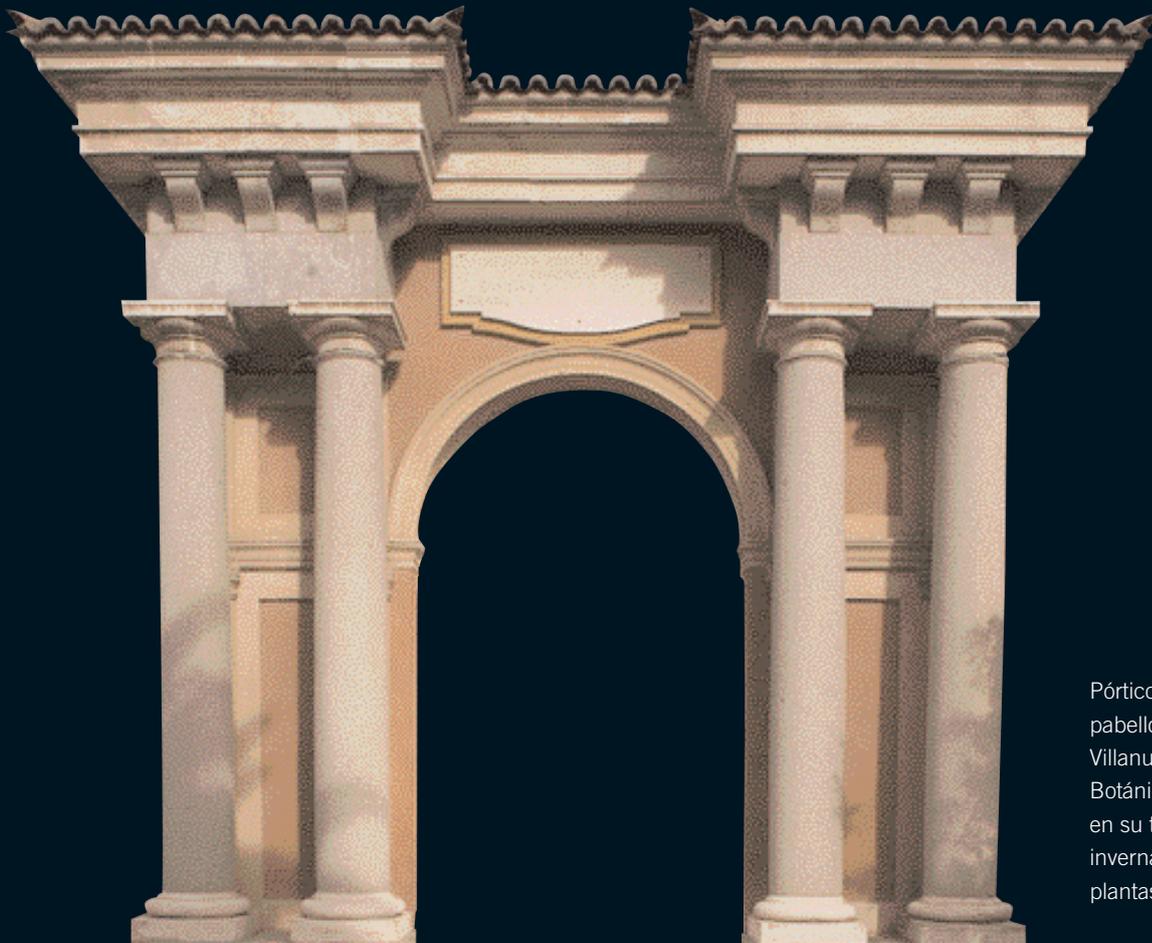
Juan de Villanueva y su aportación a la arquitectura neoclásica

De entre todos los representantes de la arquitectura neoclásica en España destaca la brillante y fuerte personalidad de Juan de Villanueva (1739-1811), hermano menor de Diego Villanueva, uno de los introductores del clasicismo en la Academia madrileña. Muy joven se le dio la oportunidad de disfrutar una beca de la Academia para estudiar en Roma, en una época clave,

recién descubiertas las ruinas clásicas de Pompeya y Herculano, que tanto impacto produjeron en la sensibilidad europea para decantarse hacia el neoclasicismo. Villanueva estudiará directamente los restos del pasado clásico romano que medirá y dibujará durante años.

A su vuelta a España en 1768 se le nombra arquitecto jefe de la Orden de Jerónimos de El Escorial, lo que conllevaba ser director de las obras que se

estaban realizando en esos años en El Escorial, encargándosele tres años más tarde la construcción de la Casa de los Infantes. En 1781 ya controlaba las obras superando en influencia al propio Sabatini, algo que nunca consiguió Ventura Rodríguez. En estas primeras obras así como en las realizadas dentro del propio conjunto monasterial, que lograron por fin cerrar el perímetro construido frente a la



Pórtico de entrada del pabellón de Juan de Villanueva en el Jardín Botánico, que funcionaba en su tiempo como un invernáculo para adaptar plantas exóticas.

fachada principal del monasterio, mostró Villanueva el gran conocimiento alcanzado de la obra de Herrera cuya sobriedad y racionalidad supo asimilar en sus nuevas obras, influyéndole decisivamente en su posterior quehacer.

Para Villanueva, como para todos los arquitectos de esta etapa, el clasicismo fue adoptado como reacción contra los excesos del barroco, pretendiendo apoyarse para ello

en la medida razonada de los órdenes arquitectónicos clásicos, de las tipologías arquitectónicas adaptadas a una función determinada, depurar la arquitectura y buscar su esencia. El papel regulador y de control que la monarquía concedió a la Academia en estos años generó una tendencia a aplicar códigos de lenguaje y sintaxis arquitectónicas que se fueron estereotipando con el tiempo, la cual, aunque sirvió para frenar

los excesos anteriores, frenó también posibilidades creativas, llegando a lo que se ha denominado arte “academicista”, es decir, a una posición estética excesivamente fría e impersonal.

Este no fue el caso en absoluto de Villanueva que se diferenciará de los otros arquitectos de su generación por su conocimiento real de la arquitectura clásica gracias a su larga estancia en Roma, al

Arriba

Interior de la Casita de Abajo o del Príncipe.

Abajo

La Casita de Abajo o del Príncipe en El Escorial, de 1784.



contrario que otros compañeros de generación que se acercaron a ella a través de modelos prefijados en tratados escritos principalmente dentro la Academia francesa.

La primera obra encargada directamente por la Corona a Villanueva fue la Casita de Arriba en la Herrería, San Lorenzo de El Escorial, en 1767, con la que inicia una serie de pequeños palacetes aislados siguiendo el placer que el siglo XVIII sentía por los “casinos” basados en modelos italianos, franceses e ingleses del momento. Estos eran arquitecturas de capricho y recreo situadas en medio de jardines de parterres y albergaban en su interior valiosas colecciones de arte decorativo, como si de pequeños joyeros se tratase. La Casita de Arriba se ideó como un pabellón dedicado a conciertos de cámara para el

infante Gabriel. En ella demostró Villanueva un dominio plástico, casi escultórico, de la composición, especialmente en el pórtico de la fachada principal. La planta, que gira en torno a una estancia centralizada, recuerda las soluciones del gran arquitecto italiano Palladio que en el siglo XVI había fijado el nuevo concepto de villa rural aristocrática, conectada mediante ejes ortogonales con su entorno exterior.

Otra pieza arquitectónica fue la Casita del Príncipe, o de Abajo, de 1772, también en El Escorial, para el que luego sería Carlos IV, de carácter más monumental, también con pórtico clásico de entrada. Ambos edificios establecieron unos tipos de plantas y fachadas con ejes axiales que se relacionaban estrechamente con el diseño exterior del jardín.



Abajo
Observatorio Astronómico
de Juan de Villanueva.

Realizó otra Casita llamada igualmente del Príncipe, en el Pardo, de 1784, siguiendo esta vez una disposición para el diseño de la planta, basada en un cuerpo central con otros dos en los extremos de menor

tamaño y entidad arquitectónica que funcionaban como enlaces o puentes. También inició, en el tiempo que diseñó el Jardín del Príncipe en Aranjuez del que ya se ha hablado, la Casita del Labrador en este Real Sitio, obra

que acabaría Isidro González Velázquez a instancias del propio Villanueva.

Pero su aportación fundamental se desarrollará entre 1785 y 1790 cuando Carlos III le encarga un importante proyecto,





muy innovador, y que respondía a los ideales ilustrados, construir un Museo de Ciencias Naturales, un Jardín Botánico y un Observatorio Astronómico en Madrid. Él genera estos edificios como telón arquitectónico del nuevo Paseo del Prado que acaban de diseñar Hermosilla y Ventura Rodríguez.

El Museo de Ciencias Naturales finalmente se decidiría, ya fallecido Villanueva, convertirlo en el Real Museo de Pinturas donde reunir todas las obras de arte que se habían salvado tras el incendio del Alcázar.

El edificio del actual Museo de Prado es una admirable fusión de distintas tipologías arquitectónicas en una sola a la que Villanueva supo imprimir una cohesión personal magistral, en parte por la utilización sistemática de dos materiales: el granito y el ladrillo, retomando la tradición española, con la que obtiene una bicromía característica. Los dos cuerpos laterales son pasos que unen el plan central, de forma basilical, con los edificios de los extremos. En uno de estos extremos, el que da al

norte está situada la bellísima rotonda con cúpula de casetones de acceso, inspirada en el Panteón romano, una de las más logradas del neoclasicismo europeo, mientras que el cuerpo de lado sur, que mira al Jardín Botánico, la soluciona con una fachada similar a un palacio urbano.

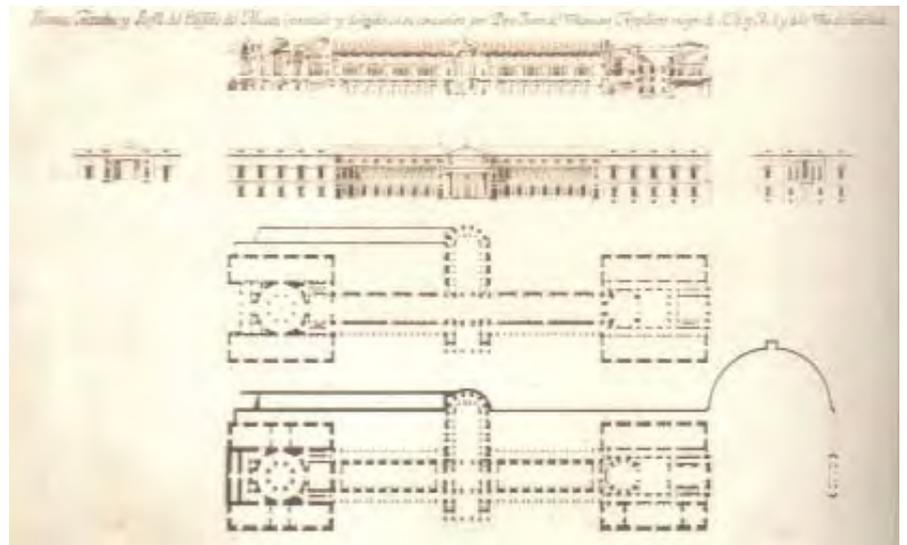
En cuanto al Jardín Botánico, aunque acababa de construirse en 1755 uno en la Huerta de Migas Calientes, cerca de la actual Puerta de Hierro, se quiso conectar físicamente con el resto de los edificios

Abajo

Planos y alzados del Museo del Prado de Villanueva.

científicos que se iban a realizar e imbricarlo en la propia trama urbana del nuevo Madrid que se estaba generando en el Prado. Sabatini inició el proyecto en 1774 aunque Villanueva terminaría diseñando el jardín, que ha sufrido con el tiempo transformaciones importantes, las dos puertas monumentales de entrada y el invernadero con forma de alargado pabellón acristalado y porticado.

El Observatorio Astronómico que Villanueva proyectó fue de planta en forma de cruz con un cuerpo en su interior octogonal rematado por un templete circular jónico y pórtico clasicista de acceso que podría relacionarse con la tendencia de los arquitectos llamados utopistas, de origen francés. Sin embargo, pocos años después de ponerse en marcha la nueva institución real, serán, de manera paradójicamente dolorosa, las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia las que



destruyan los valiosos aparatos y biblioteca que en pocos años este centro científico pionero había logrado reunir, no pudiendo reiniciar sus labores hasta 1845, pasando en el siglo XX a depender de una institución ya pública.

Dentro de la arquitectura religiosa, Villanueva también creó personales soluciones arquitectónicas como el Oratorio de Caballero de Gracia, para Carlos IV. Inspirado en las soluciones formales de basílica original romana, el proyecto hubo que ajustarlo a un difícil

solar muy estrecho, con ábside semicircular en la cabecera y cúpula oval de casetones sobre el crucero. La fachada, de ladrillo visto, la resuelve con un pórtico de piedra con dos columnas a cada lado de la puerta principal, y sin frontones.

Villanueva llegó a ser Arquitecto Mayor de las Obras Reales y Maestro Mayor de Madrid, tras fallecer Ventura Rodríguez, teniendo la responsabilidad de remodelar, debido al incendio de 1790, la Plaza Mayor, a la que dotó de una simetría y regularidad totalmente

Derecha

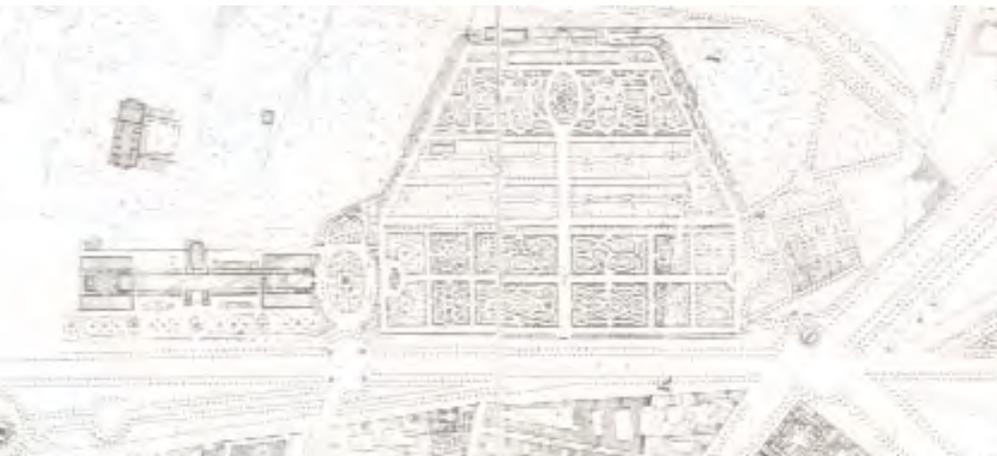
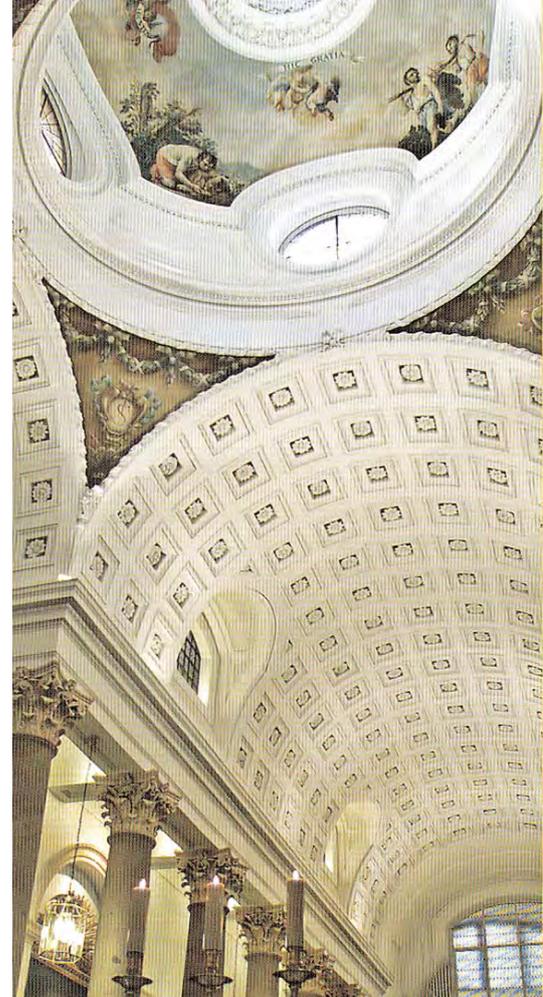
Iglesia de Santiago de Juan Antonio Cuervo donde se aprecia esta vuelta al purismo geométrico propio del neoclasicismo.

Abajo

Plano del Jardín Botánico.

Derecha

Interior de la iglesia del Oratorio de Cabellero de Gracia de Juan de Villanueva.



neoclásica, obligando a los vecinos a reconstruir sus viviendas siguiendo un rígida normativa constructiva y sustituyendo al máximo la madera por piedra para evitar nuevas desgracias.

Villanueva fue el arquitecto que entendió con mayor profundidad la vuelta a la Antigüedad clásica y, sin embargo, supo extraer las mejores lecciones de la tradición arquitectónica española de Herrera y Gómez de Mora. Con todo ello logró desarrollar el

lenguaje más personal del neoclasicismo español. Dentro de la Academia de San Fernando alcanzó también los cargos más sobresalientes siendo la figura indiscutible de su generación.

De su época también sobresalió Pedro Arnal, aunque sin la erudición teórica y la libertad compositiva del anterior, que proyectaría el Palacio de Buenavista en 1777 para los Duques de Alba, en Cibeles, actual Cuartel General del Ejército, y la Real Casa de

Postas. Silvestre Pérez, arquitecto madrileño que realizó obras muy interesantes en el norte de España, se limitó a proyectar en la capital obras urbanísticas menores y en 1783 el Palacio de Villahermosa, hoy Museo Thyssen, que retomaría otro de los arquitectos destacados del momento, Antonio López Aguado, en 1805, con un academicismo teñido por la influencia de Villanueva. Los arquitectos de esta generación van a combinar dicho academicismo, que buscaba un punto medio entre



Las sedes del saber científico ilustrado

Detrás de todos estos proyectos ilustrados que querían mostrarse en este nuevo Paseo del Prado como lugares consagrados a la Ciencia, es decir, a la Razón, a las Luces, estuvo el ministro Marqués de la Ensenada. En el que iba a ser Museo de Ciencias o Historia Natural se acogería todas las colecciones científicas que la Corona había ido recopilado.

En el Jardín Botánico se combinó el esfuerzo científico de los naturalistas ilustrados por recopilar plantas exóticas traídas de América y otros continentes en expediciones como las que se irán realizando en esos años al virreinato del Perú y Nueva España, a Filipinas de Cuéllar, la de Malaspina y la de Guantánamo. El Observatorio Astronómico se construyó dentro del recinto del Buen Retiro todavía posesión real, en el cerro de San Blas. La idea de construirlo había provenido décadas antes de Jorge Juan, navegante y astrónomo que se hizo famoso por su expedición junto a otros científicos franceses para medir el Meridiano terrestre. Este eminente científico tuvo concepciones muy adelantadas para la España de entonces, basadas en los postulados copernicanos y las teorías revolucionarias de Newton, que ponían en entredicho muchas de las convicciones religiosas antropocéntricas, hasta entonces inamovibles, teorías que la Inquisición no aceptaba.

Jorge Juan fundaría el primer observatorio astronómico español en Cádiz en 1756, donde la Corona le había mandado para modernizar la construcción naval y dirigir la Academia de Guardias Marinas, ciudad andaluza que terminaría siendo uno de los centros ilustrados y librepensadoras más importantes de las últimas décadas del siglo XVIII. Sin embargo, el ambiente madrileño no permitió realizar tan inmediatamente el sueño de Jorge Juan, fallecido en 1773, y hubo que esperar hasta 1790 para que la Corona lo pusiera en marcha.

A estos tres grandes edificios habría que unir algunas de las Reales Manufacturas que se añadieron por deseo real en el programa arquitectónico del Paseo del Prado y el llamado Real Gabinete de Máquinas, dedicado sobre todo a la ciencia hidráulica y a las artes mecánicas en los jardines vecinos al Palacio del Buen Retiro.

No existen ya muchos de los edificios de esta época, de regusto enciclopédico, como la monumental Platería de Martínez, que, además de su importancia para las artes suntuarias madrileñas, aportó el descubrimiento de los complejos procedimientos para la transformación de metales preciosos consiguiendo poder amalgamar la plata, gracias al mercurio de las minas de Almadén, y así transportarla con mucha más facilidad desde Perú, lo que supuso enormes beneficios a la Corona española. Otros laboratorios químicos se instalaron en este Paseo del Prado que culminaba en la Escuela de Cirugía y el Hospital General, ya en Atocha, convirtiendo este Paseo en un verdadero epicentro del saber científico ilustrado.

Derecha

Escultura neoclásica que decora la fachada del Museo del Prado.





Izquierda

Puerta de Toledo, erigida a manera de arco triunfal en honor de Fernando VII entre 1817-1827.

Izquierda

Palacio de Villahermosa, Museo que alberga desde su donación en 1988 la importante colección de arte de la familia Thyssen.

Abajo

Casita del Labrador, proyectada por Villanueva y reformada por su discípulo Isidro González Velázquez.



Abajo

Grabado decimonónico en el que aparece el palacio de Buenavista en su estado original, cerca de la fuente de Cibeles antes de cambiar ésta de emplazamiento. Hoy es el Cuartel General del Ejército.



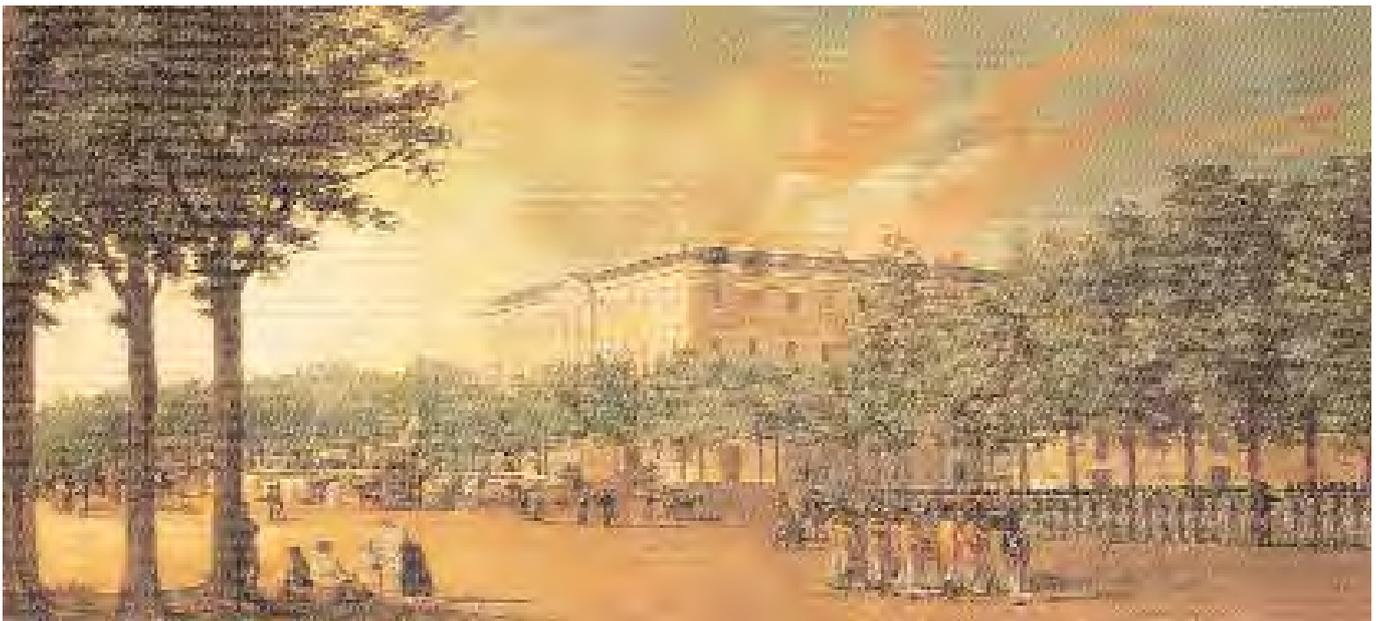
el clasicismo barroquizante anterior, y una arquitectura más radical por su purismo geométrico, caso de Juan Antonio Cuervo y su iglesia de Santiago, de 1811, en la que juega con la extrema planitud y la bicromía del ladrillo y la piedra.

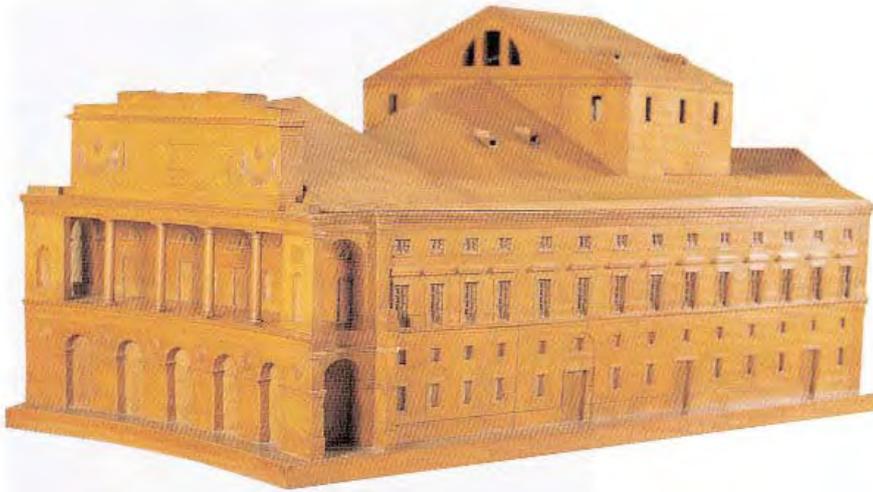
La segunda generación de arquitectos decimonónicos neoclásicos tuvo que enfrentarse con las importantes limitaciones presupuestarias de una España en franca decadencia, que Villanueva no tuvo que sufrir. Se dibujaron gran cantidad de

grandiosos proyectos arquitectónicos que nunca se llevaron a la práctica y de los que sólo no han quedado los magníficos dibujos en la Academia de San Fernando. La mayoría de ellos eran inviables en una España en bancarota por las sucesivas guerras de la primera mitad del siglo XIX. Isidro González Velázquez y Antonio López Aguado fueron los arquitectos más destacados de esta segunda generación neoclásica. Esta arquitectura se puede identificar con el periodo liberal cuya estética e ideario

terminaría triunfando con el movimiento romántico.

Isidro González Velázquez, hijo del pintor de la Corte, Antonio González Velázquez, se considera el discípulo más importante de Villanueva, y residió, como su maestro, cinco años en Italia. Él será el que transforme en 1804 la Casita del Labrador de Aranjuez. El proyecto original de Villanueva había sido realizar una vivienda de apariencia rural, del tipo que se habían puesto de moda por Rousseau, pero González Velázquez decidió otorgarle





Izquierda
Maqueta sobre el
proyecto original para el
Teatro Real.

mayor empaque arquitectónico para albergar las lujosas colecciones de arte, porcelanas, esculturas y relojes del infante Carlos IV, basándose, más que en las soluciones aportadas por su maestro, en los palacios italianos del XVII de cuerpo central con alas adelantadas formando patio cerrado con una gran verja decorativa. Dos de las estancias, la Sala Pompeyana y la Galería de Estatuas, fueron lo más destacado de todo el diseño de interiores por su delicada decoración clasicista, con frescos de Mengs, realizados también en torno a 1804. Sus fachadas se cubrieron con adornos escultóricos dentro de nichos produciendo una efecto final de vistosa policromía.

Entre las obras de Isidro González Velázquez, algunas muy representativas del Madrid de esos años, están el Monumento a las víctimas del Dos de Mayo, en el que utiliza el símbolo del obelisco por sus reminiscencias funerarias tomadas del mundo egipcio, y por sus intrínsecos valores geométricos y simbólicos tan del gusto neoclásico. Se situó en el Paseo del Prado. Trabajó también en la Capilla del Palacio del Pardo, en el cierre arquitectónico de la Plaza de la Armería del Palacio Real y el Real Colegio de Cirugía y Medicina de San Carlos de 1831, cuya fachada es deudora de la del Museo del Prado.

López Aguado fue el arquitecto del municipio madrileño desde

1814 hasta 1831 en que falleció. Su carrera discurrió mucho más plegada a la normativa académica del momento. El Ayuntamiento le encargó en 1817 la nueva Puerta de Toledo, que daba entrada por el Sur a la Villa, que sería la última puerta monumental relacionada con las murallas, para conmemorar, en un primer momento, las Cortes gaditanas liberales, y finalmente, dados los cambios políticos tan rápidos de esos años, la vuelta de Fernando VII al trono español.

También transformó el Palacete de la Alameda de Osuna como ya se ha comentado en su lugar. El Teatro Real original también lo trazó López Aguado



Izquierda

Monumento a las víctimas
del Dos de Mayo.

pero plegándose a las indicaciones impuestas por González Velázquez para el primer diseño de la futura Plaza de Oriente. Por ello este Teatro se ideó con una fachada ligeramente curvada que pudiera adaptarse al trazado previo de la plaza, resolviéndose con gran plasticidad y vivacidad decorativa que la hicieron uno de los más brillantes exponentes de lo que se ha dado en llamar el “clasicismo romántico”, es decir, la derivación del neoclasicismo hacia la asunción de posturas más subjetivas e imaginativas, que preludivan ya el relativismo historicista, plenamente romántico, de las décadas centrales del siglo XIX.



Detalle de los "putti" o
amorcillos de la Fuente de la
Alcachofa en el Retiro, de
1781.

La pintura y escultura neoclásica

Abajo
La Fuente de la Cibeles.

Aunque al inicio del neoclasicismo con Carlos III los contenidos iconográficos siguieron en la órbita aúlica, la Guerra de la Independencia y las Cortes liberales de Cádiz de 1812, con todo lo que ello supuso de cambio ideológico, pusieron en el tapete la conveniencia desde un punto de vista político de tener en cuenta al pueblo como nuevos protagonistas de la actividad artística y, en efecto, empezaron a emerger lentamente, primero de una manera casi abstracta, y luego personalizados en figuras provenientes del pueblo llano como protagonistas de monumentos escultóricos para exponerlos a la mirada pública en recuerdo de una gesta o un mérito individual sobresaliente. El lenguaje formal utilizado para ello fue, por sus fuertes y evidentes connotaciones ideológicas, los modelos acuñados de héroes de la



Antigüedad clásica. De la idea del monarca como símbolo de la soberanía se pasa al concepto de héroe laico (civil, militar o político) que encarna los nuevos valores de la soberanía popular, de la idea, ya liberal, de Nación.

Durante el reinado de Carlos III se había embellecido el Paseo del Prado con fuentes monumentales que pasaron a ser referentes urbanos esenciales de Madrid. Estas fuentes, diseñadas por Ventura

Rodríguez entre 1777 y 1782, representaban elementos naturales siguiendo el gusto mitológico neoclásico. La Tierra sería la Fuente de la Cibeles, el Aire, la de Apolo, y el Agua, la de Neptuno.

El grupo escultórico de la Fuente de la Cibeles se realizó entre varios artistas en diferentes etapas, la diosa Cibeles, o Ceres para los latinos, y el carro donde va sentada se deben a Francisco Gutiérrez, fechándose



entre 1786 y 1788, y los leones a Roberto Michel. Posteriormente se le añadieron los niños, obra de Ángel Trilles, ya avanzado el siglo XIX cuando se desplazó, cambiándole su primitiva orientación.

La Fuente de Apolo o de las Estaciones la hizo Manuel Francisco Álvarez de la Peña y Alonso Vergaz, terminándola ya en 1803, mientras que la Fuente de Neptuno, la escultura de mármol es de Juan Pascual de Mena.

Una de las más bellas fuentes del siglo XVIII es la Fuente del

Tritón y la Nereida, llamada popularmente la Fuente de la Alcachofa, hoy en el Retiro, obra de Alfonso Bregas y Antonio Primo en 1777, concebida por Ventura Rodríguez para marcar el inicio del Paseo del Prado, en la zona de Atocha. Hace pocos años, cuando se retiró el puente elevado viario, se decidió reintegrar la imagen de esta zona pero colocando una copia que sirviera como recuerdo, y no cambiar de lugar la original. Otras bellas fuentes de este periodo son la Fuente de los Tritones en los jardines de

Arriba

La Fuente de Neptuno, que cerraba visualmente el Paseo del Prado. Es muy original el carro del dios del Mar en forma de caracol con ruedas a modo de norias de agua tirada por caballos fantásticos de cola de tritón.

Página siguiente

La Fuente del Tritón y la Nereida, llamada popularmente de la Alcachofa por la forma de la taza que la remata.

Aranjuez y la Fuente de Hércules y Anteo de Juan Adán. Obra suya es la Venus hoy situada en la Casa de las Abejas de la Alameda de Osuna. Este escultor aragonés estudió en Roma, afincándose en Madrid en 1786 donde, en vivo contraste con el anterior gusto



rococó de la Corte, terminó siendo escultor de Cámara de Carlos IV y protegido de Godoy, además de Director de la Academia. Tras la francesada fue depurado de su cargo por oponerse a la invasión, siendo restituido como escultor del nuevo Rey poco antes de fallecer.

Durante la triste etapa del reinado de Fernando VII (1814-1833) la normativa neoclásica se impuso en el pobre panorama artístico del momento. La censura férrea de esta etapa

absolutista provocó un periodo de sequía intelectual en el que sólo destacó la obra de artistas que, como en el caso de la escultura, vivían, incluso, en el extranjero desde donde mandaban a España los encargos que se le hacían.

El estamento eclesiástico y la antigua nobleza empiezan a dejar de ser los principales mecenas y clientes artísticos, debido a la crisis de la Iglesia provocada por las primeras desamortizaciones eclesiásticas en la capital de José Bonaparte, y a la penuria económica que atravesaba la monarquía y la

nobleza, a la que afectaría de manera definitiva la disolución de los mayorazgos, que llevaron irremediadamente a la progresiva fragmentación de los solares y bienes patrimoniales de la aristocracia. La nueva clientela, especialmente en el caso de la escultura que necesitaba mayor presupuesto por los materiales, pasaron a ser las instituciones, tanto provinciales como locales, aunque, aún así, muchos de los proyectos quedaron en el dibujo.

La introducción de personajes del pueblo como protagonistas de los monumentos públicos se dió en dos fases que se pueden apreciar en Madrid en sendas obras en torno a un mismo tema (los héroes populares de la Independencia) realizadas por artistas coetáneos que trabajaron en Roma, desde donde enviaron los encargos que muy pocos años de diferencia entre ambas.

El primer conjunto escultórico titulado *La defensa de Zaragoza*, es obra de Álvarez Cubero, fechada en 1825 está



Izquierda
La defensa de Zaragoza
de Álvarez Cubero.

actualmente en el Museo del Casón del Buen Retiro. En él, el artista ha intentado plasmar tanto el amor filial como el ardor patriótico, buscando transmitir valores universales, algo consustancial con el ideal de la doctrina estética neoclásica en su vertiente neogriega. Para ello el artista destaca sobre cualquier acción por parte de sus personajes, serenidad y grandeza, cualidades máximas neoclásicas, que consigue mediante la pureza de la forma, que simplifica utilizando con preferencia planos lisos en el modelado, huyendo siempre de lo anecdótico, incluso en la representación anatómica de sus personajes desnudos. Este despojamiento de cualquier referencia a un lugar y tiempo concreto, hizo que en Roma, donde se esculpió la obra, fuese muy bien acogida y la denominaran con el título mitológico de Héctor y Antíloco, personajes de la Iliada.

Alvárez Cubero, al que se considera hoy uno de los mejores representantes de la escultura neoclásica española,

Abajo
Grupo escultórico de
Daóiz y Velarde, de
Antonio Solá.



era de Priego de Córdoba, hijo de cantero, lo que le familiarizó con la piedra, material en el que hasta entonces pocos escultores españoles habían destacado muy atados a la tradición imaginera en talla de madera. Protegido de un obispo de su tierra, vino para trabajar en el transparente del Paular madrileño, llegando a ser becado por la Academia de San Fernando y poder viajar a París donde llegó a estudiar disección anatómica para perfeccionar sus estudios sobre el cuerpo humano. Una obra suya, *Ganímedes*, obtuvo un premio en la capital francesa, que recibió del propio Napoleón en persona.



Posteriormente vivió en Roma, donde conoció al escultor de mayor renombre europeo, Canova, quien le marcó decididamente por la senda del puro neoclasicismo. Algunos de sus rostros recuerdan a artistas como el inglés Flaxman, de formación también canovista, y

pueden clasificarse dentro de la estética de lo “sublime”, una categoría estética con la que se define aquellas obras artísticas o efectos de la naturaleza que movilizan sentimientos extremos en la sensibilidad humana como reacción a ciertas fuerzas o situaciones incontrolables y

Izquierda

La fundación de la Orden de Carlos III realizada por el retratista de Fernando VII, Vicente López, de un vertiginoso ilusionismo pictórico pero obediente ya a los cánones estéticos del neoclasicismo.



grandiosas, mezcla de respeto, temor y admiración. En este caso, la sensibilidad se quería que fuera movilizada por la dignidad con que se enfrentaba el personaje joven ante el terrible dolor de perder a un mismo tiempo al padre y la libertad de su patria.

Abajo

Retrato de Doña Francisca de Vicente López en el que se aprecia ya los primeros pasos a lo que será el gran desarrollo del retrato propiamente burgués de la segunda mitad del siglo XIX.

De hecho, a pesar de sus triunfos franceses de juventud, su actitud política en contra de la dominación francesa le llevó a sufrir, junto con otros españoles residentes en Roma, prisión en el castillo de Sant'Angelo. Gracias a la intervención de Canova, Álvarez Cubero fue liberado, no sin verse obligado a colaborar con el poder francés para poder subsistir. Desde Roma mandaría numerosos encargos a Madrid para la Casa Real española y la nobleza. Realizó muchos retratos de busto y enteros para la Casa de Alba y para personajes públicos destacados como Cea Bermúdez o el músico Rossini.

Entre sus creaciones más interesantes destacan personajes

heroicos como el *Apolino* del Museo del Prado, *Hércules luchando contra el león*, de la Academia de San Fernando, *Joven con cisne* y *Amor dormido*, entre otras. Por *La Defensa de Zaragoza* se le abrieron todas las puertas de las academias europeas y de la española, haciéndole Fernando VII su escultor de Cámara, pero no pudo volver a vivir en Madrid, porque falleció en 1827.

La otra obra casi contemporánea a *La defensa de Zaragoza*, y de temática idéntica, es el *Monumento a Daoíz y Velarde* (1830) situado en la Plaza madrileña del Dos de Mayo obra de Antonio Solá, artista de una generación posterior a Álvarez Cubero. Solá intentó

Abajo

El cuadro de gran formato titulado *El hambre en Madrid* de Vicente López, que obtuvo gran beneplácito de sus contemporáneos a pesar de su falta de verdadera emoción.

emular al gran maestro con una composición más audaz puesto que, al contrario que Cubero, representó a dos militares contemporáneos que habían demostrado su valor en la Guerra de la Independencia y

convirtió un ejemplo concreto de heroísmo en un valor universal e intemporal sin necesidad de negar lo cotidiano. Esta obra sorprendió en Roma, donde se realizó, por el novedoso tratamiento de los

personajes que, lejos de mostrarse desnudos o con togas clásicas, se cubrieron con ropajes contemporáneos, concretamente con capas muy movidas que buscaban acentuar de una manera retórica el





“pathos” de la escena, frente al estatismo del neoclasicismo más puro, rasgos por lo que se puede considerar a Solá cercano ya al sentir prerromántico.

El escultor Solá se formaría en Barcelona, llegaría a Director de la Academia de San Lucas en Roma, como antes lo sería Álvarez Cubero. Solá también sufrió prisión por no reconocer a José Bonaparte como Rey de España. De sus otras obras madrileñas resulta más frío el sepulcro de los Duques de San Fernando para la capilla del palacio de Boadilla del Monte. En 1835 realizó el primer monumento dedicado a Miguel de Cervantes, situado en la plaza de las Cortes de Madrid.

La pintura neoclásica madrileña, tras la inicial dictadura de Mengs en el reinado de Carlos III, se había visto interrumpida y no había sufrido la gran influencia del genio francés de David a causa de la insoslayable

presencia de su riguroso contemporáneo. Goya y el parón artístico que sufrió el arte madrileño por la mezquina censura fernandina.

Aún así, hubo alguna figura de relieve como Vicente López, retratista real, de actitud todavía muy dieciochesca que mantendría su magisterio en la Academia durante lustros. El haber sido destituido con los franceses le afianzó posteriormente como pintor real y retratista oficial de Fernando VII, que le llenó de honores. Virtuoso dibujante, su excesivo cuidado en el detalle, a veces casi repelente, endurece los rostros que retrata. Sorprende, sin embargo, su capacidad para desarrollar grandes escenas decorativas al fresco como la bóveda de la Sala de Carlos III, donde recreó alegóricamente la fundación de la Orden de Carlos III bajo los auspicios de la Inmaculada,

obra con la que superó al propio Mengs en el movimiento y colorido de la composición.

Por todo lo anterior, los pintores de la llamada propiamente generación neoclásica son tardíos en comparación con sus compañeros europeos, pudiendo destacar pocos dentro de la órbita davidiana. A pesar de todo, la preeminencia dada al dibujo por encima del color, se personaliza en algunas figuras como *José Aparicio*, y su cuadro *El hambre en Madrid* que se valoró enormemente en su día y que a los ojos de la crítica actual se ofrece como una obra sin vida ni nervio que nuestra sensibilidad actual rechaza de plano por su artificiosidad si la comparamos, sobre todo, con la dolorosa sinceridad de la obra goyesca y que da la tónica del espíritu del momento.

Será José de Madrazo el mejor representante de la escuela

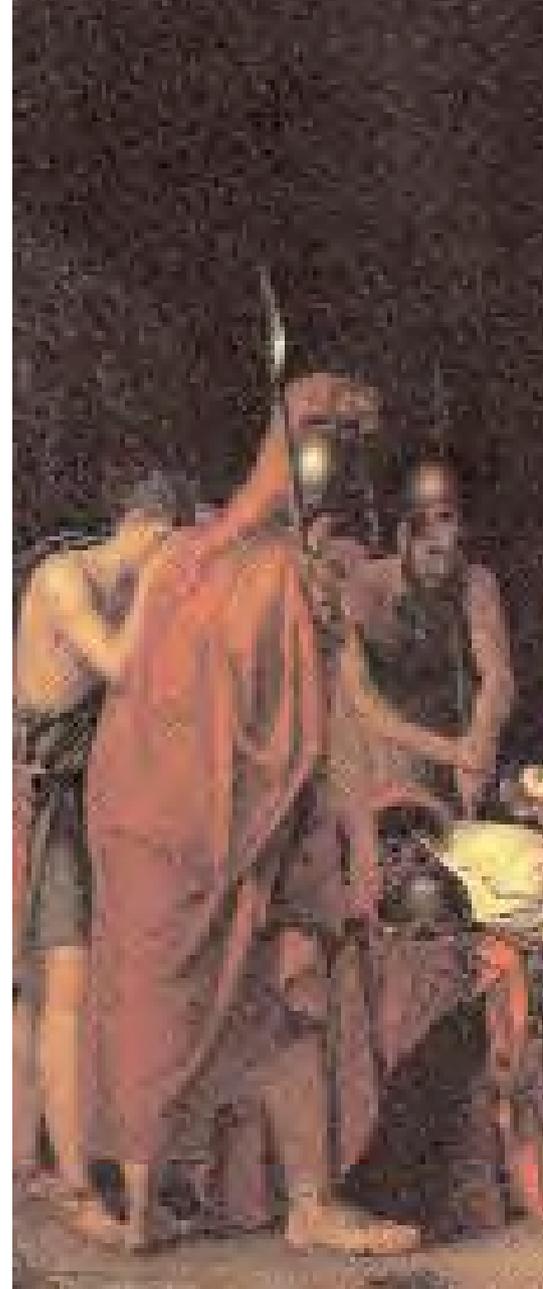
neoclásica pues estudió con David en París, lo que significaba por otra parte el intento de introducirse en las últimas corrientes estéticas europeas. Una vez más, como había pasado en la escultura, el mejor cuadro de esos años, titulado *La muerte de Viriato*, se pinta fuera de España, en Roma, donde acabaría siendo apresado en 1816, como tantos españoles, artistas o no, por oponerse a la invasión napoleónica en España. El cuadro tiene evidentes connotaciones nacionalistas por la figura de este caudillo lusitano que peleó bravamente contra los romanos para morir finalmente a manos de dos de sus soldados, sobornados por el enemigo. Esta clara alusión en el tema elegido histórico a la coyuntura política española le convierten de algún modo en el iniciador de un género pictórico llamada a

Derecha

La Muerte de Viriato de José de Madrazo, se puede decir que es, además de uno de los más logrados cuadros de la pintura neoclásica madrileña, el inicio del género de la pintura de Historia.

tener mucho predicamento a lo largo de todo el siglo XIX: la pintura de Historia.

La importancia dada al dibujo sobre el colorido de este cuadro produce una percepción casi escultórica de las figuras. Esta peculiaridad de la pintura neoclásica se debió, además de al rechazo por la estética rococó, a la exigencia que tuvieron los artistas de acercarse con la máxima fidelidad a los modelos de la antigüedad, dado que, al no existir ya pintura clásica, hubo que adaptarla partiendo de modelos escultóricos que de alguna manera distorsionaron los propios recursos pictóricos primando la volumetría de los cuerpos. Hubo también en esta clase de grandes cuadros inspirados en el pasado una especie de reto por demostrar la erudición casi de anticuario que tenía el pintor sobre la época a



través de la recreación del vestuario, mobiliario y objetos decorativos o cotidianos y que perduraría a lo largo de este siglo eminentemente historicista. Aunque el cuadro peca de una teatralidad excesiva, como todos los de esta época, Madrazo llegó a ser una figura fundamental en



el Madrid de entonces iniciando una saga de artistas, clave para la comprensión de la vida cultural madrileña del siglo XIX. Madrazo sería además el primer director proveniente del mundo artístico del Museo del Prado, ya convertido en un Museo de Pinturas público y organizador

del Real Establecimiento Litográfico muy importante para la difusión artística de su época. La temática de esta corriente y su tratamiento producían un distanciamiento en el espectador completamente opuesto al conseguido por Goya. La serena neutralidad expositiva que

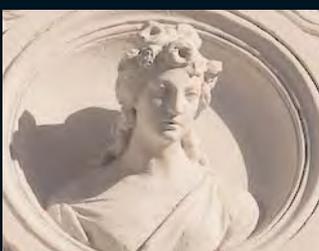
perseguía el arte neoclásico era tan opuesta al carácter hispano que no duró mucho, y pronto eclosionaría la reacción romántica a través de ciertos géneros pictóricos nuevos y la nueva emergencia de otros que habían quedado latentes como el costumbrismo.



Retrato de niña Rafael Flores Calderon,
de Esquivel, 1846

EL
HISTORICISMO
ROMÁNTICO

COMO
NUEVO IDEARIO
DE LA
BURGUESÍA
DECIMONÓNICA



LIBERALISMO Y DISOLUCIÓN DE LOS SÍMBOLOS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

La desamortización eclesiástica y sus consecuencias en el patrimonio madrileño: la reacción romántica • El nuevo Madrid isabelino • Los nuevos géneros pictóricos del romanticismo: la pintura costumbrista, el retrato burgués y pintura de Historia

La desamortización eclesiástica y sus consecuencias en el patrimonio madrileño: la reacción romántica

Cuadro de Esquivel en que se representa una lectura del poeta Zorrilla pudiendo considerarse un retrato del grupo romántico madrileño. Entre los asistentes aparece el pintor con la paleta en las manos y a su lado el famoso actor Julián Romea, detrás de él Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Martínez de la Rosa, Hartzzenbusch, José Amador de los Ríos, Campoamor, Escosura, Quintana, Mesonero Romanos y Pedro de Madrazo entre otros.

El triunfo de los liberales que lucharon por la causa de los isabelinos en la guerra contra los carlistas, defensores de los valores más tradicionalistas, otorgan al reinado de Isabel II (1833-1868) un ambiente de liberalismo que se puede antojar más radical o progresista de que lo que realmente fue, pero que otorgó inicialmente a la alta burguesía, un espíritu avanzado y dinámico. Esta burguesía se convertirá en nobleza de nuevo

cuño gracias al proteccionismo económico de la monarquía, decantándose por un claro conservadurismo tras los sucesos revolucionarios que culminaron en la República de 1873, que les hizo adoptar una postura de apoyo incondicional a la restauración borbónica de Alfonso XII un año después.

La burguesía madrileña que se gesta durante el reinado isabelino no tendrá mucho que ver con la burguesía europea

surgida de la revolución industrial. Será una burguesía comercial y rentista que se enriquecerá en un primer momento con la especulación urbana propiciada por la desamortización.

En esos momentos el pueblo español era totalmente iletrado, en 1840 se ha estimado que sólo sabían leer y escribir un 10% de la población y todavía en 1910, seguían siéndolo un 60% de la población española.



A pesar del bajo nivel cultural, el exilio político de los primeros años treinta, motivado por la represión fernandina, a Francia e incluso Inglaterra, de algunos jóvenes liberales de la alta burguesía y de la aristocracia, propició un caldo de cultivo apropiado para que a la vuelta a Madrid, muerto el Rey en 1833, germinara un movimiento romántico madrileño de cierta entidad que tuvo un fuerte componente político y literario. Los ambientes en los que se

fragua este movimiento romántico liberal son las tertulias del Café del Príncipe y el Parnasillo, situado en la Puerta de Sol, que darán lugar a la creación de instituciones culturales privadas como el Ateneo (1835) y el Liceo (1837). Ambos centros culturales difundieron las nuevas ideas y fueron ejemplo de apertura ideológica. Se difunde también el nuevo ideario romántico mediante revistas de pequeña tirada y algunas de corta

duración como *El Artista* o el *Seminario Pintoresco*.

Un fenómeno aparentemente ajeno a lo arquitectónico cambiaría para siempre el semblante y personalidad urbana de Madrid, como en general del resto de las ciudades españolas: la desamortización eclesiástica de Mendizábal, ministro de Hacienda liberal progresista, iniciada en 1835 en Madrid y que se haría inmediatamente extensiva a toda España. La



Izquierda

Dibujo de Genaro Pérez Villaamil, iglesia de El Salvador. Este artista levantó "acta" gráfica de muchos edificios madrileños que desaparecieron bajo la piqueta demolidora.

enajenación de las rentas y fincas, y posteriormente de los inmuebles con todos sus contenidos, de las órdenes religiosas, generó una serie de consecuencias trascendentales para la capital, la cual perdería en pocos años su imagen conventual que desde el siglo XVII había acuñado.

El proceso de la enajenación del patrimonio arquitectónico fue variando, mientras que los edificios conventuales de la provincia tuvieron difícil salida, los edificios intramuros de Madrid se reutilizaron como sedes de instituciones gubernamentales, de las que en ese momento la capital era muy deficitaria por la bancarrota económica del Estado. Los edificios a los que no se les vio utilidad inmediata fueron pronto cedidos o vendidos a particulares, que procedieron inmediatamente a derribarlos y especular con el codiciado suelo del casco antiguo, en un momento de gran expansión demográfica madrileña.



Abajo

Dibujo de Genaro Pérez Villaamil, iglesia de la Trinidad. En este edificio, convertido en museo desde 1838, se guardaron hasta 1872 los objetos artísticos provenientes de los conventos desamortizados hasta el posterior traslado de sus depósitos al Museo del Prado.

Para el movimiento romántico madrileño en ciernes los sinsentidos y abusos traídos por la desamortización lo van a consolidar como grupo, obligándoles a pasar a la acción de una manera reivindicativa como respuesta a las destrucciones monumentales que, por ignorancia, desidia y corrupción estaba sufriendo tanto edificios de valor histórico como los tesoros bibliográficos, documentales y artísticos guardados en ellas, especialmente en los pueblos más alejados de las capitales de provincia donde el control fue difícil. Los mismos artistas románticos liberales levantaron su voz ante la Reina y las Cortes escribiendo emocionantes alegatos a favor de los restos que ellos llamaran “nuestros monumentos nacionales” por primera vez, los cuales eran percibidos por ellos como testigos mudos de nuestras pasadas glorias, el recuerdo de que alguna vez fuimos un pueblo grande, advirtiendo a los

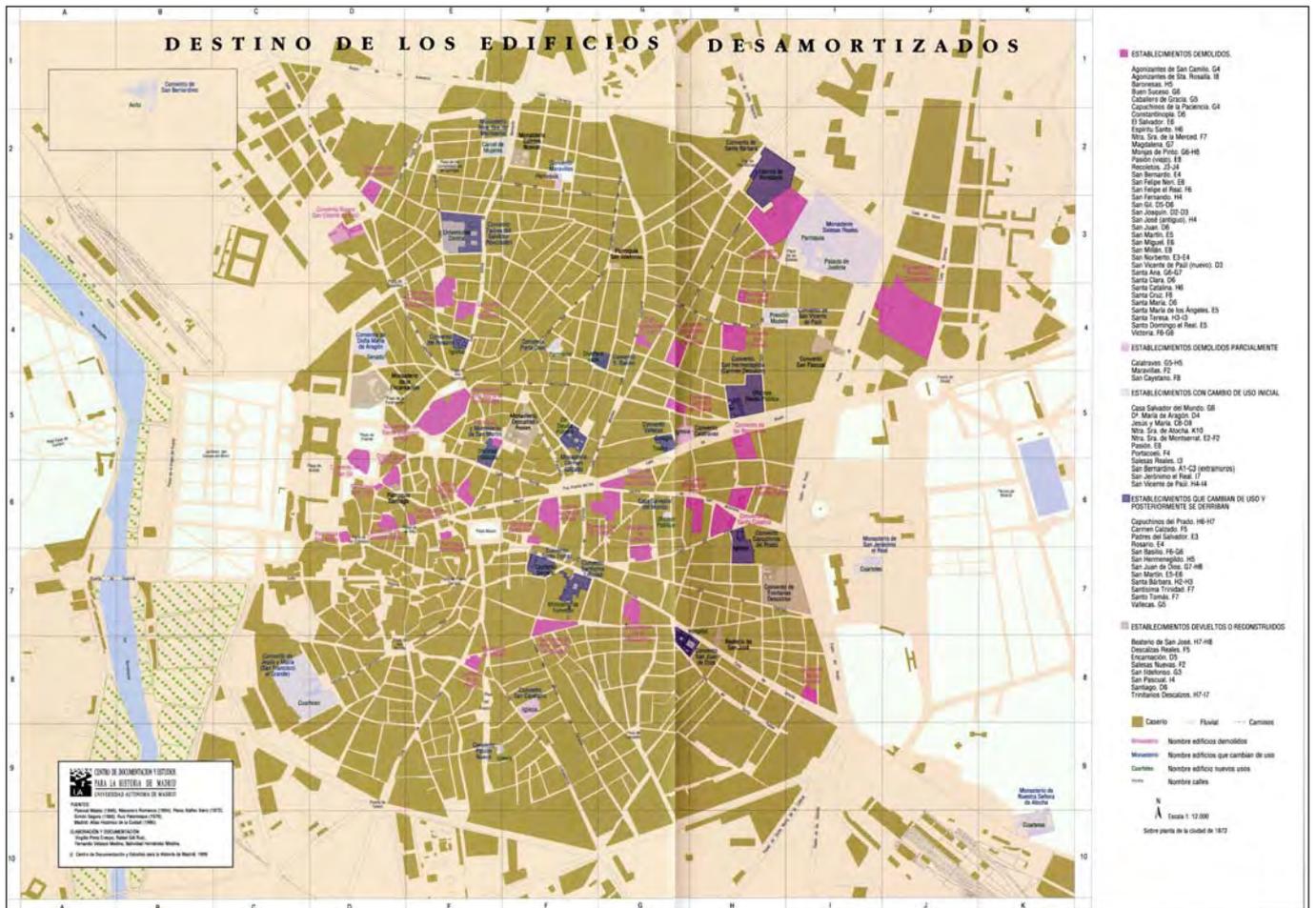


políticos que precisamente por esos restos históricos, éramos todavía admirados en Europa a pesar de la penosa decadencia del momento español.

Sin embargo, el frenesí desamortizador no se apaciguó hasta la subida al poder de los liberales moderados con Narváez, que frenarían el proceso, más por restablecer las relaciones con la Iglesia que por motivos culturales, pero crearon al menos las pioneras

instituciones oficiales para el cuidado de los monumentos del pasado, en 1844, las llamadas Comisiones Provinciales de Monumentos a las que se les encomendó por primera vez en nuestra historia que redactasen tanto inventarios de los edificios que por su valor hubiera que exonerar de las ventas y derribos, como los informes para las primeras declaraciones de Monumento Nacional, una figura jurídica de protección que con el paso del tiempo llegaría a ser muy importante como medida conservadora para el patrimonio español.

Al frente de todo este proceso estuvo la Comisión Central de Monumentos madrileña, cuya alma fue el gran historiador y erudito José Amador de los Ríos. Su esfuerzo coordinador de la farragosa y lenta recogida de información monumental, fue fundamental, teniendo que luchar paralelamente con la propia ignorancia de los comisionados del resto de



España porque, salvo raras excepciones, no poseyeron la preparación intelectual adecuada para las funciones encomendadas. Se partía de un desconocimiento enorme del pasado artístico español, la historia del arte como disciplina no existía aún, y muy pocas personas estaban sensibilizadas ante el arte de la época medieval, un mundo rechazado hasta entonces por el clasicismo académico que hubo que empezar de nuevo a estudiar y comprender. En este sentido, la labor de sensibilización de los viajeros y grabadores románticos franceses e ingleses, que viajaron y dibujaron los monumentos de muchas partes de España, fue fundamental y hubo artistas españoles que siguieron este mismo camino de fijación gráfica de nuestro pasado, en el que no faltó un cierto regusto autocrítico sobre el momento de decadencia nacional.

En los solares de los conventos, que a lo largo de la década de

Derecha

Grabado de Parcerisa de mediados del siglo XIX en el que se reproduce la bella rotonda de la entrada.

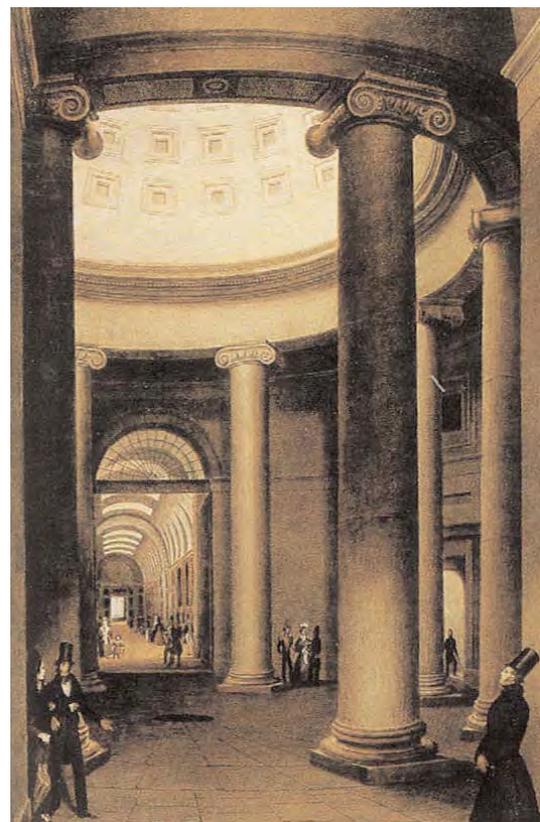
Página siguiente

Interior del Prado donde se aprecia la primera instalación de la colección inicial, tras abrirse al público el Museo del Prado en 1819. Grabado de la colección Casariego del Museo Municipal.

los cuarenta en adelante se fueron derribando, se crearon nuevas plazas y nuevas calles más anchas y rectilíneas para mejorar la aireación y la circulación del interior urbano. Estos procesos de reforma interior urbana y alineaciones de calles fueron el gran instrumento de planeamiento urbanístico que se puso en juego para intentar sanear y modernizar la ciudad. Los “ensanches”, propiamente dichos, vendrían mucho después. Todavía, y hasta los años sesenta, la muralla seguiría construyendo el crecimiento urbano.

Una de las herencias que han perdurado de ese Madrid conventual que existió hasta mediados del siglo XIX es la toponimia actual del callejero madrileño que trae a la memoria los desaparecidos edificios y huertas de estas comunidades religiosas.

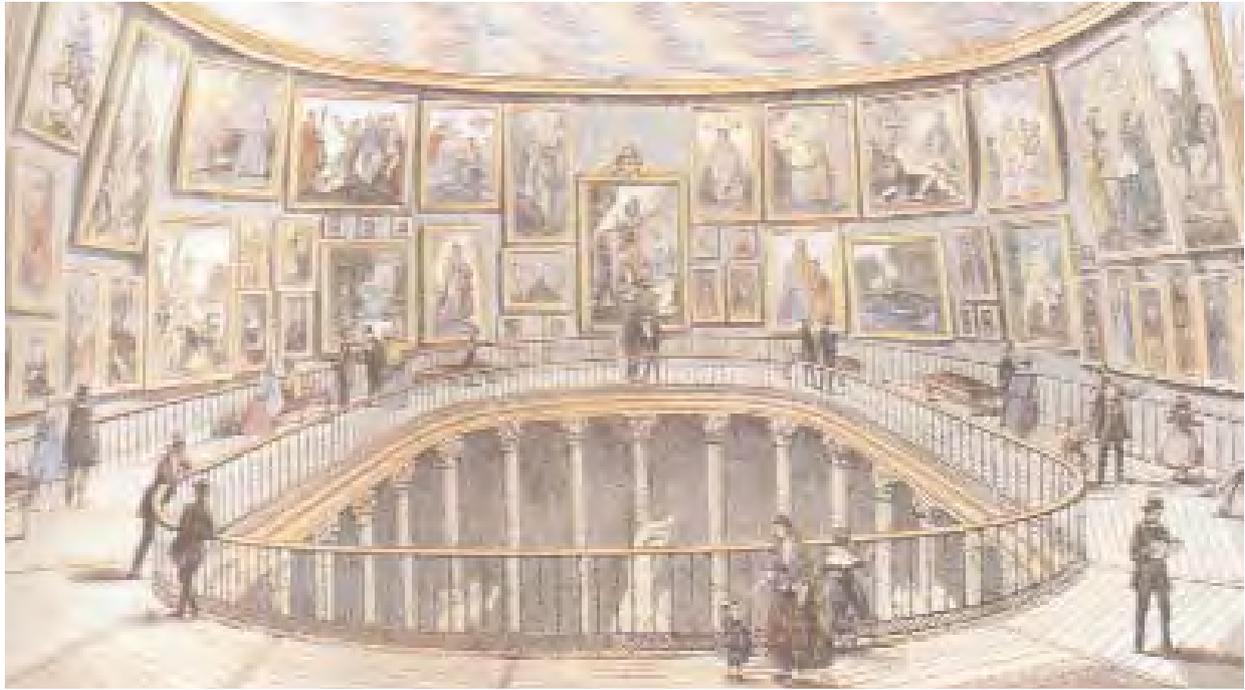
La desamortización religiosa tuvo también hondas consecuencias en el patrimonio mueble. Por un



lado se sacaron de sus primitivas sedes inmensas colecciones de pintura, libros miniados, y archivos históricos que fueron el origen de los Museos y archivos provinciales españoles, y que en Madrid hizo que se ampliaran de manera sustancial los fondos de la colección artística del Museo del Prado, hasta entonces nutrido sólo con obra procedente de la Corona, y se crease el Archivo Histórico Nacional.



La apertura pública del Museo de Pinturas del Prado



El primer museo abierto al público con colecciones reales de pinturas, esculturas y artes decorativas fue, tras, la Revolución, el del Louvre de París, y en Madrid, a pesar de varios intentos fallidos, la idea culminó en el reinado de Fernando VII gracias sobre todo al interés de la Real Academia de San Fernando y el impulso de su mujer, Isabel de Braganza. Se inauguró en 1819, abriéndose una vez a la semana a un público previamente autorizado y, poco a poco, se le fueron incorporando piezas procedentes de las diversas colecciones reales. A la muerte del Rey, su hija Isabel II compró la parte de la herencia artística de su hermana Luisa Fernanda. A los pocos años se vincularon las obras del Real Museo a la Corona y no a la persona del monarca, pero tras la expulsión de Isabel II en la Revolución de 1868 se nacionalizó la colección del Museo como otros bienes de la Corona como por ejemplo la Alhambra de Granada, pasando a denominarse este conjunto el Museo Nacional de Pintura. El fondo se fue incrementado entonces con las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales de Pinturas organizadas bajo el patrocinio de la Academia.

En 1872 el gobierno de la I República decidió unir a los fondos ya existentes en el Museo casi tres mil obras procedentes de los conventos desamortizados de Madrid y provincia, que desde la enajenación se habían custodiado en el Museo del antiguo convento de la Trinidad. La cantidad de obra que acumuló por este motivo le obligó pronto a iniciar una política de cesiones y préstamos a otros organismos oficiales y a los recién creados museos provinciales, por un total de cuatro mil obras de arte.

El nuevo Madrid isabelino

La Puerta del Sol antes de su reforma, donde aparece la fuente de Mariblanca, llamada así por el pueblo madrileño a la representación de una Venus en mármol blanco, que estuvo situada allí hasta la reforma de la plaza. Grabado de Lewis de 1836.

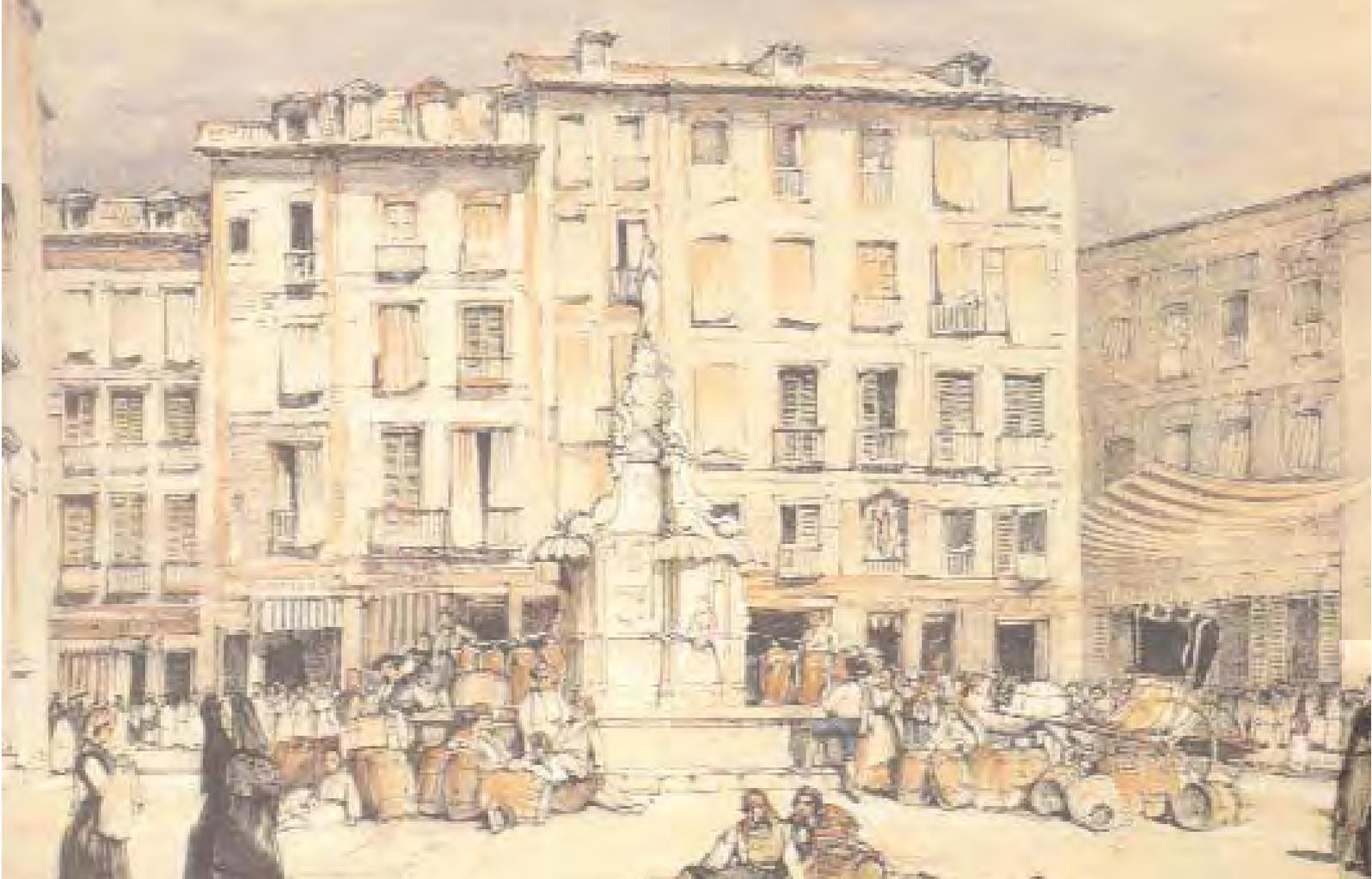
Como consecuencia de esta transformación de la propiedad del suelo posibilitada por la desamortización, el verdadero legado patrimonial arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX fueron las grandes y definitivas transformaciones urbanísticas de Madrid.

Durante el reinado de Fernando VII, y sobre todo de Isabel II, las cada vez más

numerosas intervenciones de reforma interior urbanística propiciaron la concreción de una verdadera arquitectura doméstica adaptada a las necesidades de la emergente burguesía, que pretendía aportar al diseño de la ciudad decimonónica salubridad, dignidad y decoro.

Para aportar la legitimidad a su nuevo estatus social, esta nueva clase en ascenso adoptó un

estilizado lenguaje clasicista que buscaba fijar una imagen urbana donde primase la uniformidad basada en la repetición rítmica de elementos arquitectónicos, tales como ventanas, molduras o cornisas. Todos estos elementos se disponían simétricamente en base a los modelos compositivos de los palacios aristocráticos de las décadas anteriores, pero incorporando más plantas en altura y simplificando la fachada mediante una mayor planitud y



simplicidad decorativas y el uso generalmente no de piedra sino de materiales revocados con suaves colores, arquitectura doméstica que controlaron en su mayoría los maestros de obras de la época. Esta será la llamada arquitectura isabelina que perdurará hasta la restauración de Alfonso XII.

Hubo dos intervenciones urbanísticas de la etapa isabelina, con sus consiguientes

planes de alineaciones de calles conectadas, que persiguieron adecentar, ordenar y airear el sucio, oscuro y caótico urbanismo madrileño, intervenciones decisivas para la imagen del Madrid decimonónico que han perdurado hasta hoy, y éstas fueron la Plaza de Oriente y la Puerta del Sol.

La Plaza de Oriente fue la primera gran reforma urbanística, iniciada en tiempos

de Fernando VII. Se trataba de monumentalizar el espacio que había delante de la fachada alargada, llamada del Príncipe, del Palacio Real. Ese espacio hasta entonces había ido ocupándose por manzanas irregulares a las que se unían las zonas aledañas a algunos conventos, entre ellas el Huerto de la Piora que pertenecía al convento de la Encarnación. Bonaparte mandó en 1814 derribar todo ello dejando un gran desmonte que

Derecha

Grabado de la Puerta del Sol, al fondo la antigua iglesia del Buen Suceso, a la derecha, el edificio de Correos en su estado original.

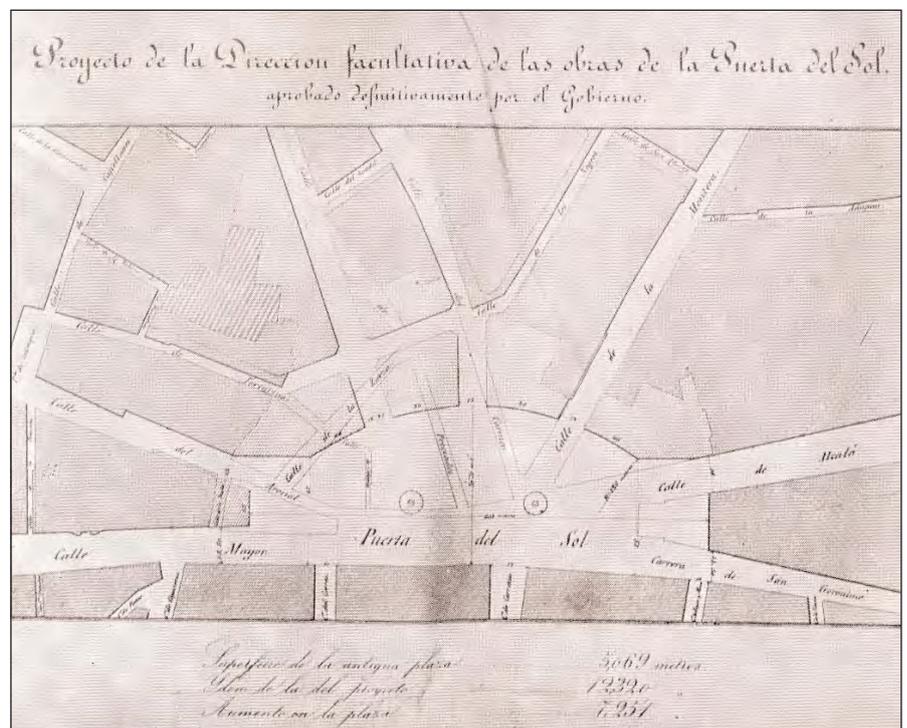
Derecha abajo

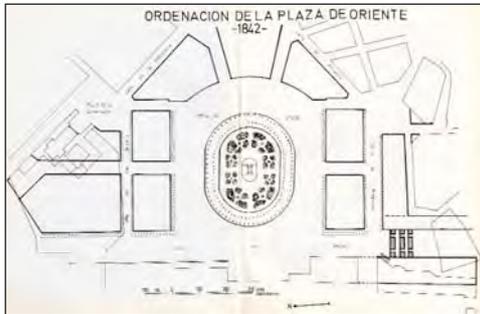
Proyecto para la reforma urbana de la Puerta del Sol de Lucio del Valle aprobado en 1859, fuente (Ruiz Palomeque, E.)

Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX.

no se pudo empezar a urbanizar hasta la etapa de Fernando VII.

Con Fernando VII se decidió derribar el anterior teatro existente llamado de los Caños del Peral. El primer proyecto de la nueva plaza se debió a Isidro González Velázquez, como ya se ha dicho más arriba, y consistía en una gran plaza ultrasemicircular en cuyo punto central se instalaría el nuevo Teatro Real, a eje con la fachada del Palacio Real. Las obras las terminaría por fin en 1850 el arquitecto Narciso Pascual y Colomer cambiando el trazado de la plaza y redactando las normas para el ordenamiento de las fachadas de los nuevos edificios residenciales, algunas de los cuales él mismo realizó. En el





Izquierda

Plano de la ordenación de la Plaza de Oriente, de Narcisco Pascual y Colomer, 1842 (fuente Ruiz Palomeque, E.).

Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX.

centro de la nueva plaza se instaló la estatua ecuestre de Felipe IV, procedente del Palacio del Buen Retiro, obra de Pietro Tacca e inspirada en los retratos que el pintor Velázquez le había hecho al monarca. A ambos lados se colocaron también algunas de las esculturas realizadas para la cornisa del Palacio Real, obra de Olivieri y Felipe de Castro, que Carlos III había mandado retirar.

Otra de las grandes reformas fue la de la plaza de la Puerta del Sol (1852 y 1862), promovida por los gobiernos liberales con un nuevo concepto del espacio público con posibilidad de circulación cómoda y rápida que lo convirtiera en un centro de vida comercial de la capital como

había sido la Plaza Mayor anteriormente. La plaza del Sol, existente desde el siglo XV como límite de la ciudad, había tenido en un primer momento un carácter incluso defensivo que había ido diluyéndose hasta convertirse en el siglo XVII en un centro neurálgico de la vida social capitalina en torno a la iglesia de San Felipe el Real y la Casa de Correos, construida a principios del siglo XVIII.

Un curioso personaje, el empresario maragato Cordero, aprovechó la cesión de solares por parte del Estado como pago de un astronómico premio de la lotería para el que éste no tuvo liquidez. Este en el antiguo solar del convento e iglesia de San Felipe el Real construyó las primeras casas de

alquiler con el nuevo sentido especulativo que se iba a imponer en el Madrid decimonónico, aprovechándose para abrir en el inmenso solar también la plaza de Pontejos. Durante este proceso, el municipio madrileño decidió ampliar la Puerta del Sol iniciando una operación urbanística de gran complejidad por el tema de las expropiaciones previas a los derribos y por la carencia de capital privado interesado en construir en los solares, que tuvo que asumir finalmente el Ministerio de Fomento, encargando el proyecto del conjunto a Lucio del Valle que se había dado a conocer con su magno proyecto del Canal de Isabel II. La nueva plaza se amplió dotándola de una gran

Derecha

Monumento al Marqués de Salamanca, obra de Jerónimo Suñol de 1902, en la plaza del mismo nombre.

Página siguiente

Detalle del antiguo palacio del Marqués de Salamanca en el Paseo de Recoletos.

unidad formal con fachadas compuestas por los mismos criterios compositivos, igual que se había aplicado en la Plaza de Oriente, y adaptadas a la forma también ligeramente curvada de la plaza en la que se situó una gran fuente central. En ella trabajaron también Rivera y Morer así como el arquitecto Ruiz de Salces. La plaza así replanteada pronto se convertiría en polo de atracción para importantes actividades comerciales, administrativa y recreativas, lo que ayudó a alentar la reforma de sus calles colindantes, en donde se empezaron a construir edificios de gran empaque arquitectónico, como Preciados, Carretas, Arenal y Ancha de Peligros.

La tercera gran intervención fue el Paseo de Recoletos, en el antiguo solar y huertas del





desamortizado convento de los Agustinos Recoletos. A partir del año 1846 se ensanchó el paseo tomando terrenos de las entonces huertas de su lado izquierdo, llegando esta intervención hasta la zona de la calle Barquillo y las zonas cercanas a la actual calle Serrano. En este espacio se generaron también barrios muy característicos del llamado Madrid romántico, por un lado la zona de las calles Barquillo, Gravina, Almirante, Prim y Fernando VI y por el otro las calles de Villanueva y Jorge Juan.

El Marqués de Salamanca encarna en su persona lo que significó la alta burguesía ennoblecida y sus diferencias con la nobleza de cuna. Mientras los segundos valoraban su patrimonio como simple fuente de rentas y empleaban los excedentes en llevar una vida de lujo y diversión, los primeros se

embarcaban en distintos negocios e inversiones en bolsa, arriesgando su capital pero aumentándolo de manera vertiginosa si todo iba bien. El Marqués de Salamanca fue el fundador de la Sociedad del ferrocarril de Aranjuez en 1845 y creador del Banco de Isabel II precedente del Banco de España para generar el capital para las arriesgadas empresas que inició y que le arruinarían en 1847 para en pocos años resurgir, inaugurando por fin el tren en 1851, que vendería a los pocos meses al Estado introduciendo a la familia judía de banqueros Rothschild en la operación.

A él se debe, como se verá más abajo, la primera actuación en la zona establecida por el Ensanche de Castro, que quedó como Barrio de Salamanca, creando el Banco Hipotecario para incentivar la construcción de los nuevos barrios de este Ensanche. En 1854 se iniciaría

una difícil década de agitación social para el nuevo capitalismo incipiente, que se lograría controlar gracias a la intervención de grandes capitalistas como él que lograron imponer la restauración borbónica de Alfonso XII en 1874, tras la caída de la I República.

El Madrid isabelino estuvo todavía lastrado por las maneras de vivir del Antiguo Régimen. Una ingente cantidad de madrileños, ante la carencia de oferta en la actividad industrial, trabajaban en el numeroso servicio que demandaban el tren de vida de las grandes casas aristocráticas. Seguirá omnipresente una nobleza de sangre rentista que no querrá disminuir el fasto en que vivía aunque fuese consciente que está consumiendo sus últimos recursos patrimoniales heredados. La nueva burguesía enriquecida con el capital ferrocarrilero, comercial y especulativo no tuvo la suficiente fuerza como grupo



Abajo

Palacio del Marqués de Salamanca, en el
Paseo de la Castellana, actual sede
bancaria.





para generar sus propios gustos y ambientes y durante toda la segunda mitad del siglo XIX imitaron los modos de vida y el comportamiento aristocrático. El deseo de ostentación se tradujo en un “horror vacui” común al gusto europeo de la época que propició la integración de toda suerte de artes decorativas intentando imitar, a más reducida escala, el recargamiento barroquizante de la nobleza del siglo anterior, con quien terminarían sintiéndose cada vez más identificados conforme se afiance la tendencia al

conservadurismo de esta clase social en ascenso. Es a partir de la actividad de esta nueva clase en los empréstitos al Estado cuando se inicie su entrada en la política y vaya siendo ennoblecida por la monarquía, consiguiendo el estatus anhelado, potenciado por las alianzas matrimoniales con los miembros femeninos de la antigua nobleza. De esta manera en el Madrid de la época romántica se construyeron sobre todo palacios para esta nueva burguesía, algunos de los cuales

han subsistido con gran parte de su rica decoración interior. El arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel, criado y formado en Roma donde vivía su padre el escultor neoclásico ya citado Álvarez Cubero, fue uno de los que más trabajó en esos años construyendo palacios inspirados en la arquitectura palaciega romana de pleno renacimiento adaptados a las necesidades del momento como el palacio de Abrantes de 1842, hoy muy reformado en su interior, situado en la calle Mayor, o el palacio Gaviria en la



Izquierda

Fachada del palacio de Linares, llamado así por su constructor, el Marqués de Linares y Vizconde de Lanteno, proyectándolo Carlos Colubí, siendo su interior una verdadera muestra decorativa del gusto decimonónico aristocratizante. En este solar estuvo el Pósito de la Villa desde mediados del siglo XVII. Es hoy Casa de América, tras salvarse de su demolición prevista en 1976.

calle Arenal, de 1846, inspirado en el palacio Farnesio de Roma, del que se conserva en el mismo estado original, la escalera, la entrada y los salones con techos pintados, de los cuales, algunos son obra del conocido pintor romántico Joaquín Espalter, funcionando hoy este edificio como un establecimiento público de recreo.

Las casas-palacio se distinguirán de los bloques de viviendas construidos para alquilar porque los primeros nunca tenían bajos comerciales sino que generalmente en su basamento de piedra granítica se abrían huecos que daba luz, a nivel de calle, a un semisótano utilizado para el abundante servicio de la época que dormía luego en las buhardillas. La entrada de estos palacios era muy alta para dar

cabida a los carruajes de caballos que se instalaban al final del patio.

Estos palacios pertenecieron a una tipología de edificaciones inscritas en la trama del casco antiguo, dando sus fachadas de grandes balcones directamente a la calle. Sin embargo, una nueva tendencia la marcaría el palacio construido como residencia particular por el siempre innovador Marqués de Salamanca en el Paseo de Recoletos, en la zona denominada “el barrio de los banqueros”, entre 1846 y 1858, obra de Narciso Pascual y Colomer de estilo también neorrenacimiento. Respondía a un concepto distinto de palacio que deseaba aislar de miradas extrañas la residencia respecto a la calle, interponiendo entre una y otra un gran jardín que se cerraba con grandes verjas

metálicas. Aún así, en 1854, durante las revueltas populares de la década liberal, el pueblo saquearía su casa antes de finalizarla.

Otro gran palacio de esta época fue el de Linares, construido por Mateo Murga, Marqués de Linares, en 1873, situado en la Plaza de Cibeles en los solares que la Corona, en un momento de apuro económico, puso en venta, y en los cuales estuvo enclavado el Pósito de la Villa, creado por Felipe V como recurso para paliar las hambrunas del pueblo madrileño en épocas de malas cosechas agrícolas.

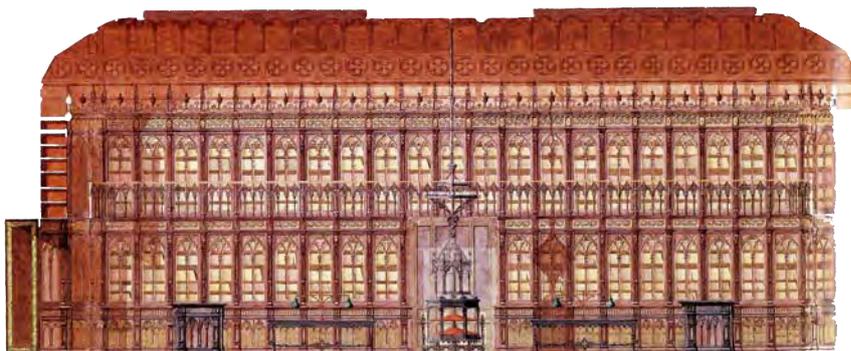
Los planos del Palacio de Linares fueron firmados por Carlos Colubí, arquitecto municipal, aunque el proyecto se debió al arquitecto francés Ombrecht. Es excepcional su decoración interior, recientemente restaurada después de décadas de abandono

Derecha

Alzado de la biblioteca del palacio del Senado.

Página siguiente

Fresco del palacio del Duque de Santofía donde se narran las actividades empresariales, con la retórica mitológica dedicada sólo a la decoración de los palacios reales, del comerciante indiano de origen cántabro que le permitieron amasar una gran fortuna y obtener un título nobiliario de la Corona restauracionista.



del edificio, con pinturas y frescos de Pradilla, Plasencia, Ferrant, Manuel Domínguez y Francisco Amérigo. En la actualidad es sede de la Casa de América centro para la activación de las relaciones de todo tipo entre España e Iberoamérica, después de haber permanecido infrutilizado muchas décadas.

El Palacio del Marqués de Manzanedo, en la calle Huertas, esquina con la calle del Príncipe, construido por Pedro de Ribera en el siglo XVIII, fue adquirido en 1874 por una de estos característicos nuevos aristócratas inmensamente ricos, Manuel de Manzanedo, Duque de Santofía. Él lo redecoró y engrandeció de la mano de su arquitecto preferido, Antonio Ruiz de Salces, que consiguió crear uno de los ambientes más deslumbrantes y cotizados para celebrar reuniones sociales de

todo Madrid. Se utilizaron en su construcción interior mármoles de diferentes colores, grandes obras pictóricas y costosos detalles ornamentales en todos los numerosos salones y estancias. Como muestra del sentir de estos promotores, sólo hay que ver la decoración al fresco de una de las estancias que recrea de manera mitológico-alegórica, queriendo equipararse al Palacio Real, las gestas empresariales y políticas por las que se le había concedido su reciente acceso a la nobleza, por otra parte basadas originariamente en los no muy edificantes negocios de trata de esclavos de su primera época de indiano en Cuba. Tras pasar por otros propietarios ilustres como el primer ministro Dato, el palacio es actualmente la sede de la Cámara de Comercio.

Distinta fue la actitud estética que motivó la construcción del palacio del Conde de la Unión de Cuba, en la calle Hortaleza esquina con Santa Bárbara, construido por el arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz, en 1866, que se considera la mejor muestra de la arquitectura sobria de fuerte sesgo racionalista del gran arquitecto francés Viollet-le-Duc de quien Juan, perteneciente a la ilustre y poderosa familia Madrazo, había llegado a ser alumno en París. La novedad de esta arquitectura estaba en la sinceridad explícita estructural y constructiva, que utilizaba el hierro fundido, así como la estudiada estereotomía de la piedra, de cierta influencia gótica, estilo que cada vez reclamaba más atención por parte de los arquitectos decimonónicos por verlo como un lenguaje con múltiples posibilidades de adaptación a las



Abajo

Palacio de Congresos, inaugurado en 1845, obra del arquitecto Narciso Pascual y Colomer.

Derecha

Detalle del conjunto escultórico del frontón del Palacio de Congresos.



necesidades de la arquitectura de la época.

Además de palacios, el reinado de Isabel II promovió la construcción de dos sedes fundamentales para la dignificación del quehacer de la monarquía constitucional: las Cortes y el Senado. El edificio del Congreso de los Diputados se realizó de 1842 a 1850, iniciándolo el general Espartero,

regente entre 1841 y 1843, tras el “abrazo de Vergara” que cerró la primera guerra carlista. Durante este breve periodo de paz y bonanza se construye el primer edificio destinado en nuestra historia para albergar las Cortes pues hasta entonces se había ido reuniendo, en los periodos cortos de democracia desde la Constitución de Cádiz, de manera precaria en iglesias de conventos desamortizados o en

teatros. El proyecto para el Palacio de las Cortes lo ganó, tras un concurso público, Narciso Pascual y Colomer que ideó un espacio principal para el hemiciclo de aire teatral en su decoración pero conservando la distribución de los escaños de un aula magna para resaltar las actividades oratorias de los parlamentarios.

El edificio, de estilo clásico aunque dentro del gusto romántico, es decir, bastante libre en la interpretación de este lenguaje, tiene un gran pórtico para dar la mayor solemnidad monumental a la fachada y entrada, formado por seis columnas corintias de orden gigante rematadas por un frontón del escultor Ponciano Ponzano que representa a España abrazando a la Constitución y rodeada de las figuras de la Fortaleza, la Justicia, las Ciencias, la Armonía, las Bellas Artes, el Comercio, la Agricultura, los Ríos, la



Abundancia y la Paz. Flanquean la entrada dos leones, símbolo del poder de la monarquía, del mismo escultor, fundidos con el bronce de los cañones de la guerra de África de 1860.

La otra gran sede institucional fue la del Palacio del Senado, que en realidad fue una readaptación profunda de un edificio preexistente situado en la actual Plaza de la Marina Española. En 1814 se había

habilitado la iglesia del convento de los Padres Agustinos Calzados, fundado por Doña María de Aragón, de traza herreriana, a finales del siglo XVI, para las sesiones de las Cortes que entonces era unicamerales. Durante el trienio liberal de 1820-1823 volvieron a restablecerse la Constitución y a reunirse las Cortes en el mismo lugar. Tras la lamentable actuación de Fernando VII, que

llamó a los Cien Mil Hijos de San Luis para restituir el absolutismo en España, se instauró un gobierno absolutista durante diez años hasta que, a la muerte del Rey en 1834, se instauró por fin en España un sistema bicameral, con una Cámara Alta, al principio llamada Estamento de Próceres y tres años más tarde Senado.

La Cámara Alta se estableció definitivamente en esta sede, convirtiendo la iglesia del convento en Sala de sesiones, dándole su forma elíptica cubierta por una bóveda de estilo neoclásico el arquitecto González Velázquez. En 1845 se transformó su fachada de estilo clasicista por Álvarez Bouquel y en 1870 Rodríguez Ayuso incorporó una Biblioteca de hierro fundido de estilo neogótico en un antiguo claustro del convento y que es de lo más interesante del conjunto por su peculiaridad y calidad de ejecución.

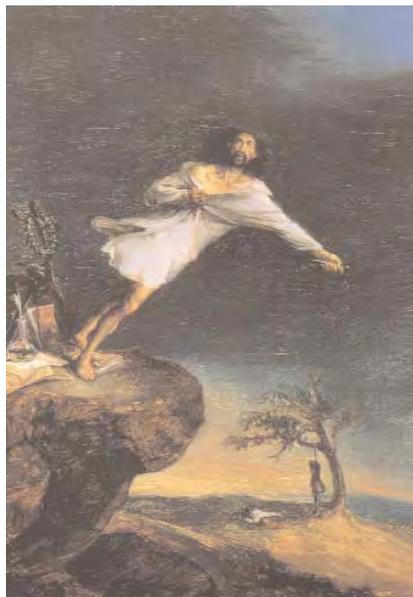
Los nuevos géneros pictóricos del romanticismo: la pintura costumbrista, el retrato burgués y pintura de Historia

Derecha

Sátira del suicidio romántico del pintor Leonardo Alenza de 1830.

Página siguiente

El fusilamiento de Torrijos, pintura de historia que narra uno de los momentos claves del liberalismo español decimonónico.



La nueva clientela de los artistas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, determina en gran medida el desarrollo de ciertos géneros pictóricos. Todavía eran pocos los artistas que se sentían liberados de las exigencias de la clientela y pintaban con total libertad y por ello se plegaron a los deseos de esta nueva burguesía con ansias de legitimarse socialmente.



líneas sino con luz. Falto de ambiciones e incomprendido por el público de su tiempo, murió en la más absoluta pobreza.

Eugenio Lucas Velázquez fue otro pintor costumbrista con tendencia más decorativa que el anterior de lo cual dejó constancia en interiores de mansiones como la del

Marqués de Salamanca. Fue un gran estudioso de las obras de Goya que copió en el Museo del Prado, desarrollando unos cuadros en pequeño formato denominados de género o fantasía, de tono sórdido, con escenas propias de la España negra de brujería e Inquisición, ejecutadas con trazo rápido y empastadas de color, queriendo seguir las huellas del maestro

que son muy variables en la calidad de su factura lo que ha facilitado que se hayan hecho muchas copias falsas de su obra.

Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) destacó como uno de los paisajistas románticos más brillantes de toda el romanticismo español, género al que impregnó de un gran



Página anterior

Condenados por la Inquisición, cuadro de Alenza, siguiendo la línea goyesca de fuerte contenido crítico.

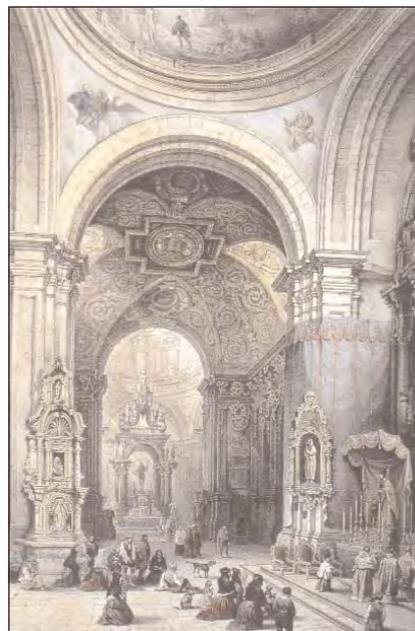
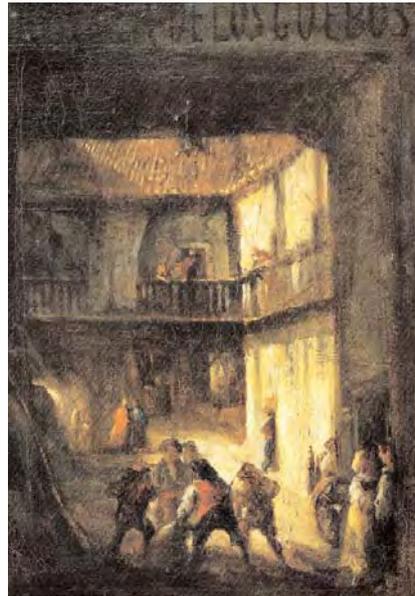
Derecha

La Posada de los güevos de Leonardo Alenza reproduce uno de los lugares más castizos del Madrid decimonónico.

Derecha abajo

Interior de la iglesia de San Andrés, al fondo el baldaquino de la capilla de San Isidro, grabado de Genaro Pérez Villaamil.

fantasía y subjetividad. Nacido en El Ferrol, fue militar de formación antes de despertarse en él su vocación artística durante una estancia en Cádiz. En Sevilla conocería al gran grabador y viajero escocés David Roberts que estaba realizando en los años treinta múltiples estampas de la España de entonces desde su punto de vista romántico y pintoresco y se convirtió en su alumno. Ya de regreso en Madrid fue uno de los más activos colaboradores en la fundación de unas de las instituciones románticas más programáticas madrileñas, el Liceo artístico y literario, siendo nombrado en 1845 Director de la Academia de San Fernando. Su obra fue muy abundante tanto como pintor como



acuarelista, dibujante y litógrafo. Realizó innumerables estampas litográficas para la colección “España artística y Monumental” que se publicó en París en 1842. Murió como otros artistas románticos en la estrechez económica a los cuarenta y seis años quizás por haberse atrevido a seguir su individualidad artística sin concesiones y fuera de los cauces comerciales tipificados en el mundo del arte de entonces. No hace muchos años salió a la luz un legado de dibujos admirables inéditos, *El Cuaderno de Madrid*, que recuperan para nuestra retina en diestrísimos trazos, algunos casi abocetados, el Madrid inmediato a la desamortización. Hubo varios artistas de esta primera etapa romántica que



Izquierda

Vista del Paseo del Prado. *Ascensión en globo sobre la fuente de Neptuno.*

en Recoletos, hoy desaparecido. Tras perder por la Revolución de 1868 una pensión otorgada por Alcalá Galiano para recorrer España recogiendo con sus pinceles costumbres y trajes regionales de toda España que anunciaba un realismo sincero que preludiaba la etapa que estaba por llegar en la pintura española. Tras este fracaso tuvo, para poder subsistir, que dedicarse a dibujar para la

tuvieron especial predilección por pintar escenas urbanas del Madrid de su época, caso del pintor José María Avrial a partir de los años treinta, el cual sin ser un pintor de primera fila ha dejado el mejor testimonio de cómo era la ciudad y su

ambiente en esos momentos.

Algunos artistas sevillanos se desplazaron a la capital caso de Valeriano Domínguez Bécquer hermano del poeta Gustavo Adolfo, donde decoró el palacio del Marqués de Remisa



revista de su hermano *La Ilustración de Madrid*, el *Museo Universal* y *El Arte en España* y el periódico satírico *Gil Blas*. Moriría en plena juventud en 1870, el mismo año que su querido hermano, dejando inacabada la que hubiera su gran obra conjunta *Los Templos de España*.

Dentro de los pintores que tuvieron mayor aceptación social están José Gutiérrez de la

Vega pintor de temas religiosos muy influenciado por la técnica, el colorido y la temática religiosa de Murillo y buen retratista, seguidor de la escuela inglesa a través de sus contactos personales en Sevilla de donde era originario, y su compañero y amigo José María Esquivel, cofundador también con el anterior del Liceo Artístico y Literario en 1837, cuyo ambiente supo reproducir en un gran retrato colectivo.

Desde 1841 fue pintor de cámara y profesor en la Academia en 1847. Fue uno de los retratistas más fecundos y famosos del Madrid romántico isabelino, de estilo intimista aunque algo frío.

Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) nacido en Roma, hijo del pintor José de Madrazo y de una dama alemana, fue el gran retratista de la sociedad madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Gracias a la



Izquierda

Dibujo de Pérez Villaamil. Detrás de los Consejos, que representa un conjunto de viviendas populares existentes detrás del Palacio de los Consejos, también llamado de Uceda.

Abajo

Cuesta de los Caños Viejos. Subida a las Vistillas. 1835.



posición social e influencia de su familia tuvo el honor de estudiar con Ingres, el gran representante del romanticismo purista francés y más tarde se relacionó en Roma con el grupo de pintores romántico alemán llamado los Nazarenos, en especial con Overbeck, del que admiró su poética espiritualidad.

Su exquisita educación pronto dio sus frutos tras instalarse definitivamente en Madrid en 1842, demostrando pronto su



Derecha
Plaza de la Paja, al fondo la iglesia de San Andrés, de Avrial.



gran talento como retratista y su capacidad para dotar de enorme elegancia a sus retratos. De pulida técnica, con pincelada “invisible” y de agradable colorido, a pesar de especializarse en los retratos llamados de “aparato” por la serie de convenciones iconográficas y compositivas que se exigían en ellos, supo retratar con veracidad a sus personajes, pertenecientes a los estratos más altos de la sociedad y a la familia real y también al mundo de las

letras y las artes, que admiraron en él su innata capacidad para imprimir distinción al retratado. Muy por encima de los retratistas de su generación, sus retratos trascienden el personaje para captar con irresistible encanto los aspectos más atrayentes del ambiente que lo envuelve y define. Su figura se engrandece al comprobar en su ingente obra la finísima capacidad artística que siempre tuvo para sublimar a través de sus valores pictóricos el ambiente que le tocó vivir.

Fue hombre culto y sensible que colaboró junto a su hermano Pedro de Madrazo y Eugenio de Ochoa en la creación de las principales revistas románticas de su época como *El Artista*, *Semanario Pintoresco* y *Renacimiento*. Madrazo disfrutó de todos los cargos y honores que se podían alcanzar en su tiempo llegando a ser director de la Academia de San Fernando y del Museo del Prado en donde realizó una labor encomiable exponiendo

al público de una manera por fin adecuada algunas de las valiosas colecciones reales como el famoso Tesoro del Delfín. En la rotonda de Villanueva en el Museo se expuso su cuerpo cuando falleció para recibir el último homenaje de la sociedad madrileña que tan bellamente supo representar. La saga de los Madrazo siguió dando artistas, destacando entre todos Raimundo de Madrazo, nieto de Federico.

Fue seguidor de Madrazo el pintor Carlos Luis de Ribera también hijo del pintor neoclásico Juan Antonio Ribera. Pintó el fresco de la bóveda del salón de Sesiones del Congreso con escenas históricas y alegóricas de un cierto amaneramiento artístico muy de la época. Dirigió la decoración pictórica de San Francisco el Grande, aunque hoy se aprecian más sus retratos que reflejan bien ese nuevo concepto de

intimidad familiar tan querido por el mundo romántico de la mediana burguesía, de manera parecida a lo que ocurre con otro pintor retratista de esta época, Luis Ferrant. Estos retratos, de tono amable, tienen habitualmente un fondo de paisaje ajardinado romántico, es decir, compuesto de una manera aparentemente natural y espontánea que da el contrapunto al refinamiento técnico desplegado en la reproducción casi hiperrealista de las calidades de las texturas, todo ello muy ligado a la estética purista.

Dentro de la vertiente oficial y dirigido a una clientela institucional, que en cierta manera vino a cubrir el mecenazgo religioso, se desarrolló un nuevo género llamado pintura de Historia, que respondió al interés de la época por relacionar sus coyunturas políticas cambiantes con diversos episodios de la historia

de España ya míticos, intentando buscar paralelismos que refrendasen ciertas posiciones del momento o actuasen didácticamente sobre el espectador.

Madrid estaba llamada a ser, como capital, uno de los focos de producción principal de este tipo de pintura de gran formato, que se canalizó por medio de las Exposiciones Nacionales con jurados presididos por miembros ya consagrados que lastraron la evolución pictórica del momento. Los galardonados con primeras medallas eran adquiridos normalmente por instituciones para las nuevas sedes oficiales que por doquier se estaban construyendo en ese periodo en la capital. Cualquier pintor que quisiera vivir de su arte debía circular por estos circuitos comerciales.

La pintura de Historia responde al enorme interés despertado por los estudios históricos en



Derecha

Retrato de Isabel II de Antonio María Esquivel. Nombrada Reina en 1833, con tres años de edad tras la prematura muerte de su padre Fernando VII, su reinado duró hasta 1868 en que se iniciaron los sucesos revolucionarios que proclamarían la I República. El periodo isabelino fue uno de los más convulsos de la historia de España y en él se desarrolló lo que se ha denominado el movimiento cultural romántico. La imagen de esta Reina pasó de ser considerada un ideal por los liberales, y muy querida por el pueblo, a encarnar los peores vicios de la decadencia cortesana.



Izquierda

Retrato dibujado por Federico Madrazo del periodista y literato José de Larra que personalizó con su trágico suicidio el malestar profundamente sentido ante la decadencia española del momento, compartido por toda la generación romántica.



Abajo

Retrato de Nicolás Salmerón, presidente de la I República, pintado por Federico Madrazo. Además de político fue catedrático de metafísica en la univervidad madrileña.



esas décadas. La búsqueda de la extrema fidelidad en la reproducción de los ambientes y vestiduras del pasado llegó a obsesionar a los jurados dejándose llevar por una exactitud muy positivista que llegaba a coartar la expresividad artística del pintor en muchos casos, lo que produjo verdaderos engendros artificiosos de temática descabellada. Sin embargo, algunos de los más dotados pintores de la primera etapa romántica se dedicaron a este género para poder sobrevivir,



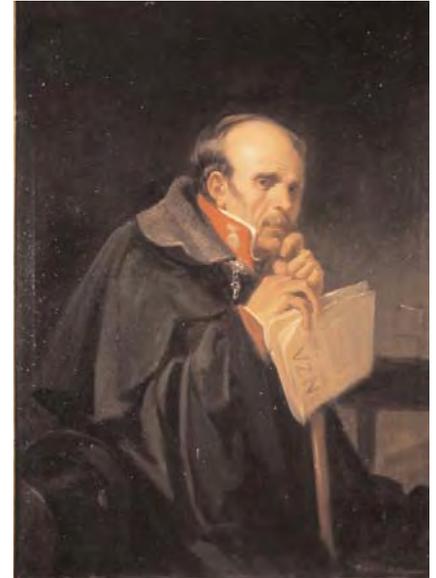
Abajo

Retrato de Doña Leocadia Zamora, pintado por Federico Madrazo en 1847. Esta dama de origen cubano rivalizó con la otra gran belleza de la época Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III. Se aprecia en él la influencia del purismo de Ingres.



Abajo

Conspirador carlista de Valeriano Domínguez Bécquer, hermano del gran poeta romántico.



logrando imprimirles con su talento una gran calidad que durante cierto tiempo fue negada por la crítica del siglo XX, anclada en los prejuicios contra este género oficialista. Los de mayor calidad se custodian hoy en el Casón del Buen Retiro, dedicado a la Pintura española del siglo XIX o en sedes como el Palacio del Senado.

Eduardo Rosales (1836-1873) fue uno de estos grandes pintores que realizó magníficos cuadros en gran formato. Su primer triunfo fue

Arriba

Retrato de la esposa de Eduardo Rosales, *Maximina Martínez de Pedrosa*.

Abajo

Aline Mason, modelo habitual del pintor Raimundo Madrazo, con mantilla blanca.

Derecha

Los niños Manuel y Matilde Álvarez Amorós, de 1853, del pintor Espalter.

Doña Isabel la Católica dictando su testamento, tratado como el momento cumbre en el que quedó fijado el destino de la monarquía española. Su obra maestra, que marca por sus técnica innovadora y valiente el inicio de la pintura española contemporánea, es otro cuadro de historia *La muerte de Lucrecia* ejecutado entre 1865-71, en el que contrasta el tema tan convencionalmente clásico con el tratamiento dado de gran emotividad romántica y que aún es más paradójico si se observa de cerca el empaste de su paleta con recursos técnicos cercanos a lo que había



entrevisto en las obras parisinas de Delacroix y Manet. La obra de Rosales es excepcional en el panorama pictórico de su época por la extrema libertad de su pincelada muy suelta y abocetada que prelude ya la modernidad impresionista y que no se sabe donde le podría haber llevado si no se hubiese malogrado su genio a los 37 años.

Otro artista triunfante en este género fue Casado del Alisal con *La rendición de Bailén*, de 1864, inspirado en el cuadro de *Las Lanzas* por su temática afín, artista apreciado por la crítica actual más como exquisito





Arriba

Doña Juana la Loca contemplando el cadáver de Felipe el Hermoso, de Francisco Pradilla, uno de los cuadros emblemáticos del amor romántico decimonónico.

Izquierda

Muerte de Lucrecia, de Eduardo Rosales. Se representa el suicidio de una patricia romana tras ser violada por el último rey de Roma, Tarquino, muerte que conduciría a la proclamación de la primera República. Medalla de oro de la Exposición nacional de 1871. La valiente pincelada con la que se ejecutó fue todo un revulsivo en el contenido panorama académico del momento.

Página siguiente

El Testamento de Isabel la Católica, de Eduardo Rosales. El pintor vuelve a utilizar una figura femenina histórica para simbolizar acontecimientos trascendentales para España.





retratista de tendencia al realismo preciosista en los llamados cuadros “de gabinete” por su pequeño formato y detallismo.

Dentro de la temática de Pintura de Historia de ideología liberal son destacables las obras realizadas en 1886 y 1887 de Antonio Gisbert *Los comuneros en el patíbulo* que muestra de una manera secuencial el ajusticiamiento, de los tres protagonistas, los famosos Padilla, Bravo y Maldonado, que

se enfrentaron a Carlos V para reivindicar los derechos de los concejos castellanos en el siglo XVI, y *El Fusilamiento de Torrijos* una moderna revisión de los fusilamientos de Goya en la que se muestra los diferentes estados de ánimo de los condenados con el mar al fondo, símbolo de la libertad por la que pierden su vida estos grupo de liberales formados en las Cortes de Cádiz.

Francisco Pradilla fue otro pintor triunfante en el Madrid del

último tercio del XIX. Algunas de sus obras de Pintura de Historia pertenecen ya a la memoria colectiva del pueblo español como *Juana la Loca contemplando el cadáver de Felipe el Hermoso* (premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1877), que trasmite la desolación delirante del amor romántico en clave historicista y *La rendición de Granada*, encargado por el Senado en 1882, todo un alegato nacionalista en plena restauración monárquica.





Efectivamente, en el Palacio de las Cortes y en el del Senado se custodian colecciones interesantes de cuadros de historia de los mejores pintores del siglo XIX, cuya procedencia son las Exposiciones Nacionales, y galerías de retratos de presidentes de ambas instituciones realizados por los más destacados pintores de cada momento.

A finales de siglo en Madrid

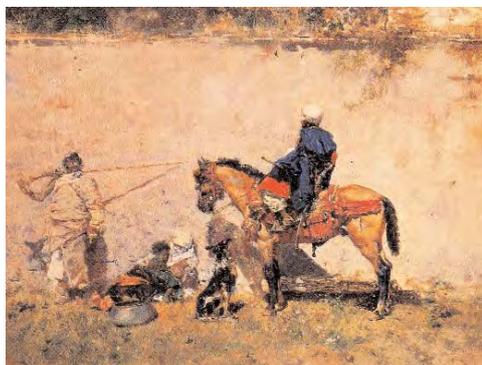
triumfa un realismo “preciosista”, verista, pero no el realismo social que intenta reflejar críticamente la realidad de la época y sus contradicciones sino la búsqueda del verismo exquisito y miniaturizado, del virtuosismo pictórico que algunos artistas enormemente dotados como Fortuny, perteneciente a la familia de los Madrazo, pondría de moda, género refinado y alegre, incluso frívolo, que se iba a poner en cuestión a no mucho tardar por la Generación del 98.

Izquierda

La Tirana, conocida artista del momento, del pintor Casado de Alisal, de 1875. Va vestida, siguiendo el gusto goyesco, con chaquetilla torera y mantilla de blonda siendo este retrato un buen exponente del gusto preciosista de las últimas décadas del siglo XIX.

Arriba

Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado, de Gisbert, ante el patíbulo cuya temática alude a la represión liberal que se sufrió cuando fue pintado el cuadro.



Izquierda

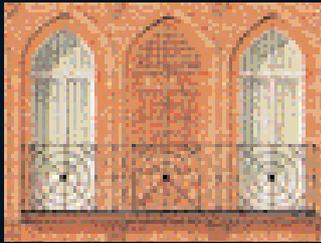
Marroquí, del pintor Mariano Fortuny, artista de excepcionales dotes que no pudo culminar por su temprana muerte.

Abajo

Los hijos del pintor en un salón japonés, de Mariano Fortuny que casó con Cecilia, la hija de Federico Madrazo. El cosmopolitismo y el gusto por lo exótico fue una constante de este artista.







LA ACELERACIÓN DE LOS CAMBIOS: LOS INICIOS DE LA INDUSTRIALIZACIÓN MADRILEÑA

Nuevos edificios para nuevas funciones: la arquitectura de los ingenieros • La transformación urbana de Madrid: los ensanches • La pintura realista: verismo y naturalismo. El paisaje: Aureliano de Beruete • La arquitectura triunfante de la Restauración alfonsina • La escultura y el auge del monumento público

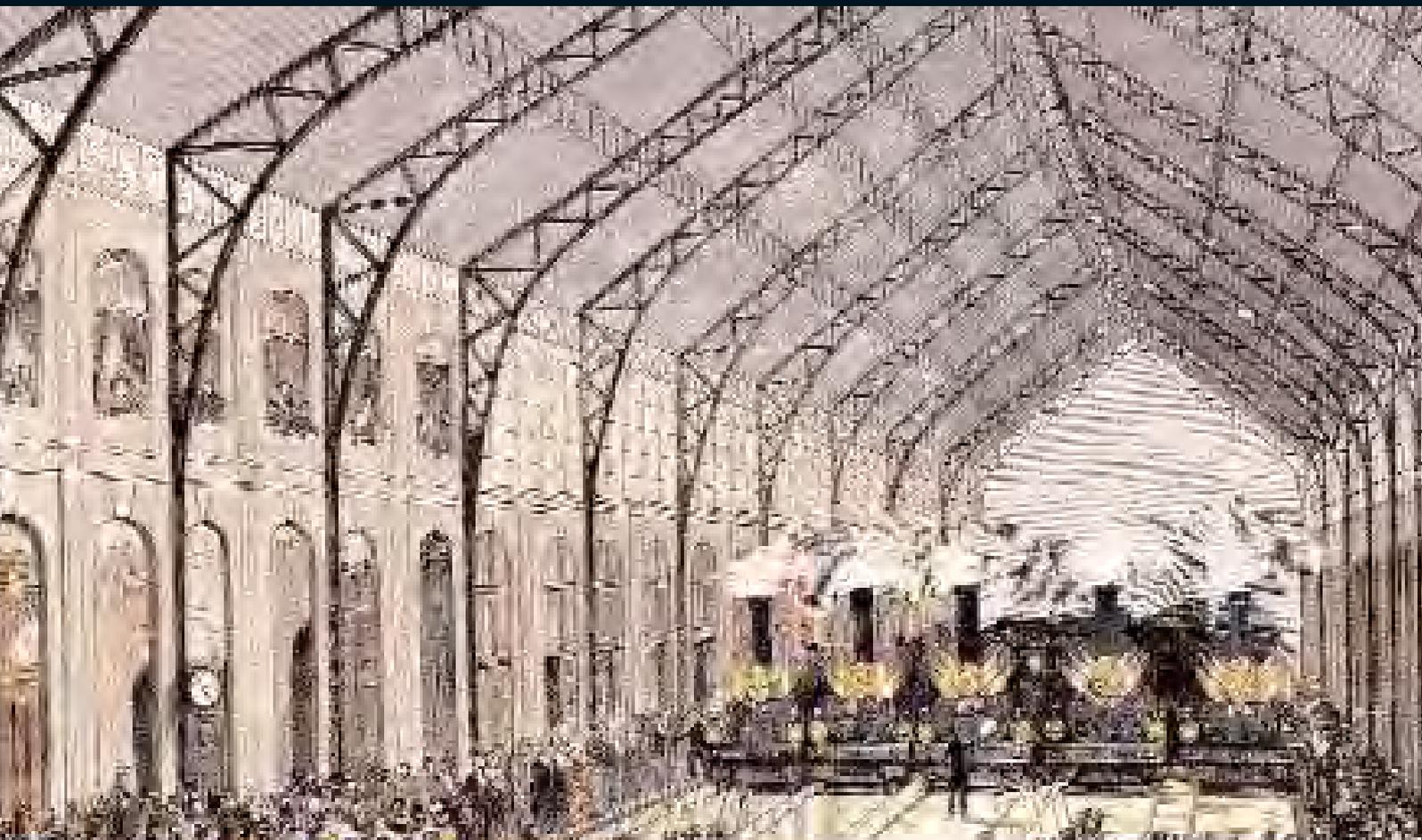
Nuevos edificios para nuevas funciones: la arquitectura de los ingenieros

Abajo

Grabado de la inauguración del ferrocarril,
de Comba-Rico.

Derecha

Postal Estación Delicias.





La llegada del ferrocarril (1851) y de las aguas del Canal de Isabel II (1852), el rápido crecimiento de la población, que va alcanzar cerca de 300.000 habitantes en 1860, y la segundo desamortización de propios y arbitrios que impulsó Pascual Madoz (1855), van a poner de relieve la necesidad que tenía ya hacía tiempo la capital de expandirse más allá de su cerca. Así, en 1860 el gobierno aprobó la puesta en marcha de un gran ensanche que tres años antes había proyectado Carlos María de Castro. Estos revolucionarios

cambios trajeron aparejadas nuevas arquitecturas para los nuevos usos. Esta arquitectura, por sus altas exigencias funcionales traía aparejada problemas funcionales que se resolvieron aplicando nuevos procedimientos constructivos basados en los materiales producidos industrialmente, como el hierro fundido y el cristal, consiguiendo construcciones de impensables hasta entonces luces de diámetro, con pocos soportes para que no obstaculizasen la utilización del espacio interior,

así como grandes cierres traslúcidos. Por la complejidad del cálculo estructural y su aparente falta de valores “artísticos” esta arquitectura se la denominó, con cierto distanciamiento, de “ingenieros”.

Actualmente esta arquitectura, también llamada Arquitectura del Hierro, se la ve con ojos completamente distintos, como una de las apartados más apasionantes del patrimonio industrial del XIX y como el inicio de lo que luego sería la revolución arquitectónica del



Arriba

Interior de la estructura metálica del Palacio de Cristal del parque de El Retiro.

Derecha

Detalle de la estructura externa del Palacio de Cristal.

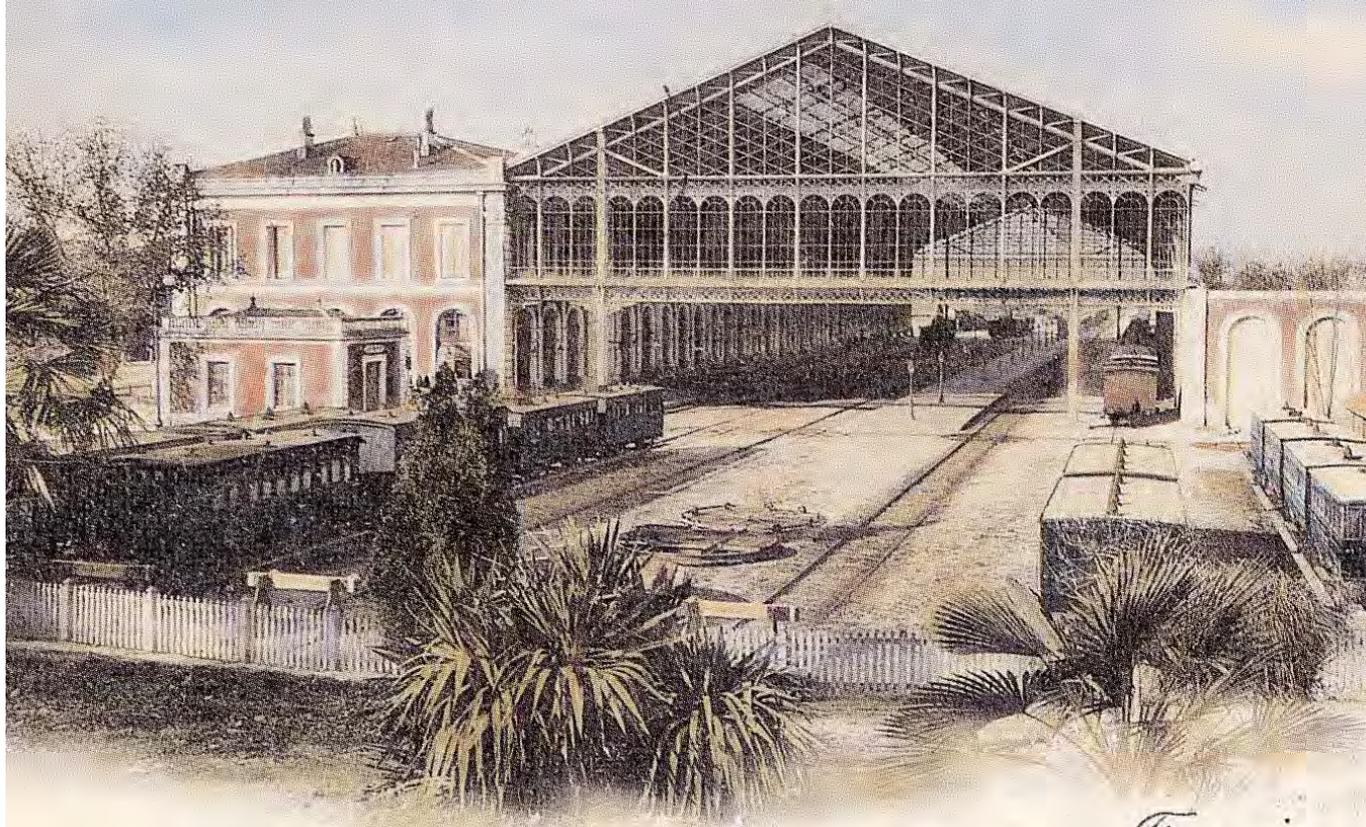
siglo XX, pues fue la respuesta más innovadora y sincera a las necesidades funcionales de la sociedad de su tiempo.

Pero el hombre del siglo XIX no estaba todavía preparado emocionalmente para romper en los espacios en que se desenvolvía con el acompañamiento decorativo de los estilos tradicionales, que le otorgaban la certidumbre de alcanzar los niveles obligados de decoro (de ahí vendría, en última instancia, el verdadero sentido del término

“decoración”). El relativismo estético de la época que se estaba imponiendo aceptaba la posibilidad de elegir entre un estilo decorativo y otro (mudéjar, gótico, renacentista, etc.) pero “algo” tenía que quedar dicho ante la aparente y desasosegante mudez de las estructuras lisas.

Por ello, sobre las formas que las nuevas necesidades exigían y que las cualidades de los materiales aportaban, de una belleza enormemente expresiva por evidenciar las leyes de la





mecánica constructiva en que se basaban, se impuso la autoexigencia de yuxtaponer una “artisticidad” que hoy se antoja llena de encanto por su ingenuidad.

El simple hecho de entrar dentro de uno de estos espacios, que tanto debieron sorprender al hombre decimonónico, ayuda a comprender el cambio revolucionario que se vivió en Europa, y concretamente en Madrid, en pocas décadas, y se puede llegar a comprender la satisfacción de sus promotores y clientes, su triunfalismo y también su actitud de ambigüedad estética, que les empujaba a asirse a los trillados

referentes de la Historia para controlar el vértigo de ese increíble momento de aceleración histórica en que vivían.

La Estación del Norte fue una de las primeras estructuras férreas, que se inició en 1879 acabándose en 1882. Este tipo de proyectos, de gran dificultad para el momento industrial español, se gestionó por la Compañía de los Caminos del Norte, utilizando técnicos franceses como Bairez, Grasset y Ouliac. El hierro de los forjados de los pisos como el de la montera de la estación, de cuarenta metros de luz, hubo que traerla de Francia y Bélgica.

La estación más ambiciosa constructivamente hablando fue la estación de Atocha construida entre 1889-92 para sustituir un primer apeadero por la MZA, la Compañía de Madrid-Zaragoza-Alicante, financiada por Jacobo Rothschild, perteneciente a una de las familias que se constituyeron en ese tiempo como primera fuente de financiación de la economía europea. La estación fue construida por Alberto Palacios ingeniero y arquitecto bilbaíno, aportando soluciones técnicas vistas en la colosal Galería de Máquinas de la Exposición de París de 1889, cuyos cálculos de estructuras realizó una compañía belga que lo prefabricó y lo montó.



Página anterior

Postal coloreada de la estación del Norte.

Arriba

Mercado de la Cebada, hoy desaparecido.

Madrid vivió en esos años otras grandes obras de modernización como fue la construcción del Canal de agua de Isabel II, una necesidad vital para una ciudad de más de un cuarto de millón de habitantes llena de pozos negros que generaban un ambiente totalmente insalubre y sólo era abastecida por el agua de fuentes distribuidas por cerca de mil aguadores, oficio éste por otra parte entrañable para

el pueblo madrileño porque oficiaban para todo tipo de servicios desde bomberos a recaderos.

En 1848, con el Ministro de Obras Públicas Bravo Murillo, se iniciaron las penosas obras que canalizarían el agua de río Lozoya hasta Madrid. Canal de 77 kilómetros y varios depósitos que exigió que trabajara una ingente cantidad de operarios, muchos de ellos presos procedentes de las guerras carlistas. Las obras culminarían después de mil calamidades, producidas por epidemias entre los obreros y catástrofes naturales, en 1858. Con esta primera obra sólo se

surtió agua a las viviendas que estuvieran por debajo de 690 metros de altitud. Para 1900 se cubrió todas las demandas de los pisos altos facilitando con ello la posibilidad de crear el nuevo tipo de vivienda de pisos de los ensanches.

El cerebro de esto proyecto del Canal de Isabel II fue el ingeniero y arquitecto Lucio del Valle que proyectó los elementos constructivos más relevantes como la presa de cabecera del Pontón de la Oliva, en Patones, el acueducto de la Sima y el de Las Cuevas.

La ciudad burguesa iba generando nuevas tipologías para dar cabida a las instituciones y





Página anterior

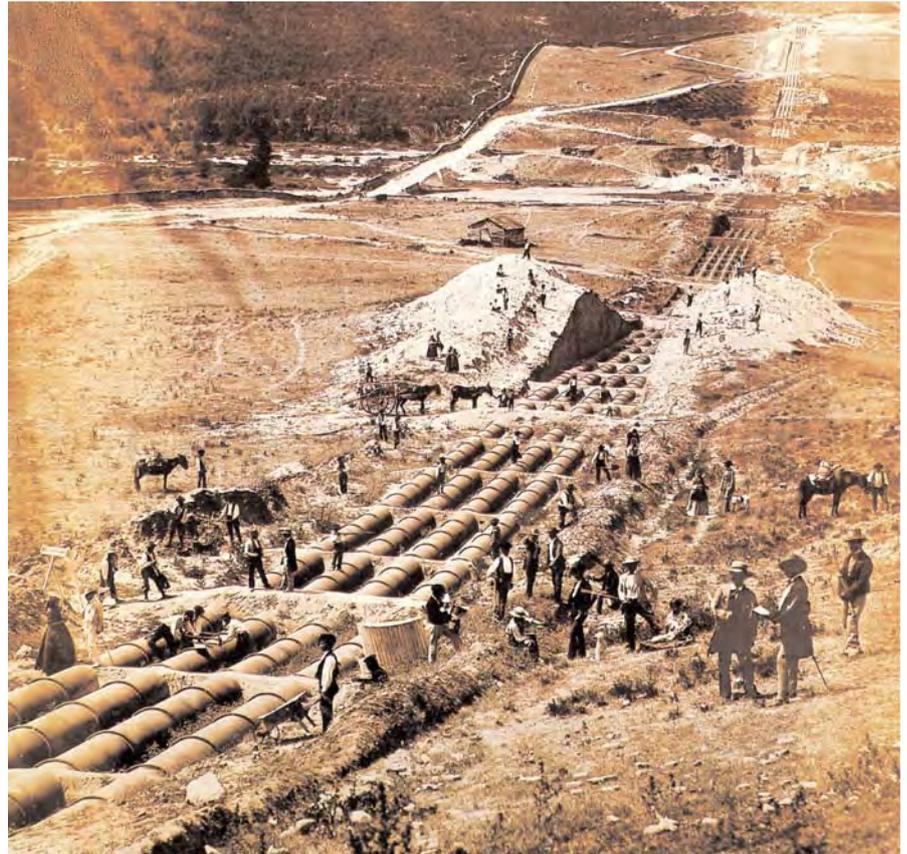
Mercado se San Miguel de Alfonso Dubé, construido tardíamente en hierro, con un gusto ya modernista, en 1916.

Abajo

Fotografía de Clifford que reproduce la laboriosa construcción del Canal de Isabel II.

servicios que la ciudad moderna exigía. Estas nuevas construcciones, que eran respuesta a necesidades tan eminentemente prácticas como los abastecimientos públicos, se tendieron a monumentalizar en la medida de lo posible por ese omnipresente tema del decoro tan caro a la mentalidad burguesa. Así surgirán los nuevos mercados cubiertos para organizar el abastecimiento alimentario y mejorar la higiene de estos productos. Estos mercados se hicieron a base también de imponentes estructuras de hierro como el mercado de la Cebada, y el de los Mostenses (1870-1875) basados en modelos como el inmenso mercado de Les Halles de París, que el novelista Balzac llamaría “el vientre de París”.

Estos mercados aunque dirigidos por Calvo Pereira se hicieron con proyectos y material industrialmente prefabricado traído de Francia y se mostraron orgullosos como verdaderos monumentos del triunfo de la



modernidad, que lamentablemente fueron derribados por intereses inmobiliarios ya bien entrado el siglo XX, perdiéndose maravillosos contenedores multifuncionales de gran poder evocador. El único mercado de

hierro que queda en Madrid, construido tardíamente en 1916, es el de San Miguel cerca de la Plaza Mayor, ya de estilo modernista en su decoración.

La transformación urbana de Madrid: los ensanches

Página siguiente

Fachada de vivienda dcaracterística del Ensanche decimonónico madrileño.

La estructura social madrileña del siglo XIX no se definió por los criterios que rigieron la sociedad industrial europea, incluso la de otras zonas más industrializadas como Cataluña, y no se desarrolló tampoco por tanto el tipo de conflictividad social que caracterizó a estas urbes. En Madrid los problemas y particularidades que tuvo la ciudad, y que se manifestaron en la manera que fue creciendo, estuvieron

determinados por el fenómeno de su propia capitalidad, y por la mezcla que en ella se dio de soluciones y contenidos tradicionales del Antiguo Régimen, en quiebra pero aún persistentes, con la lenta emergencia de nuevas formas ya características de una clase media típicamente burguesa. La morfología de una ciudad implica muchas cosas: por ello los nuevos mecanismos que se instrumentalizaron para el

asentamiento futuro de la creciente población y la articulación de las distintas zonas de la ciudad cambiaron radicalmente los hábitos de vida y el modo de relacionarse las personas. El Ministro de Fomento Claudio Moyano a través de un Real Decreto de la Reina fue autorizado en 1857 a proyectar un Ensanche para la ciudad cuya redacción encargó a Carlos María de Castro, inspirándose éste en el Plan de



Cerdá para Barcelona y en los sistemas de manzanas vistos en Londres, Nueva York y París.

Una vez derribadas las cercas de la ciudad en 1868 por las autoridades municipales liberales, se tenía vía libre para generar nuevos espacios edificables y responder a las demandas de crecimiento de la población. Sin embargo la gestión de estos planes de ensanches urbanos ideados por

políticos y técnicos no tuvieron la respuesta deseada a la casi ausencia de una demanda con capacidad económica suficiente y esto retrasó la edificación ya que el capital se centró en la construcción de los solares del casco antiguo. El ayuntamiento madrileño fue incapaz de asumir la gestión del Ensanche y de incentivar al capital privado

El primer sector del Ensanche

construido fue el barrio llamado de Salamanca por haberlo promovido el Marqués del mismo nombre. Se planificó entre 1853 y 1864, en una etapa en que éste se arruinó y hubo de hacer frente a sus deudas vendiendo parte de su impresionante colección de cuadros. Para incentivar la edificación en los solares éste crearía poco tiempo después el Banco Hipotecario. En las primeras construcciones

Derecha

Plano del barrio de Salamanca.

Página siguiente

Plano con el Ensanche de Castro.

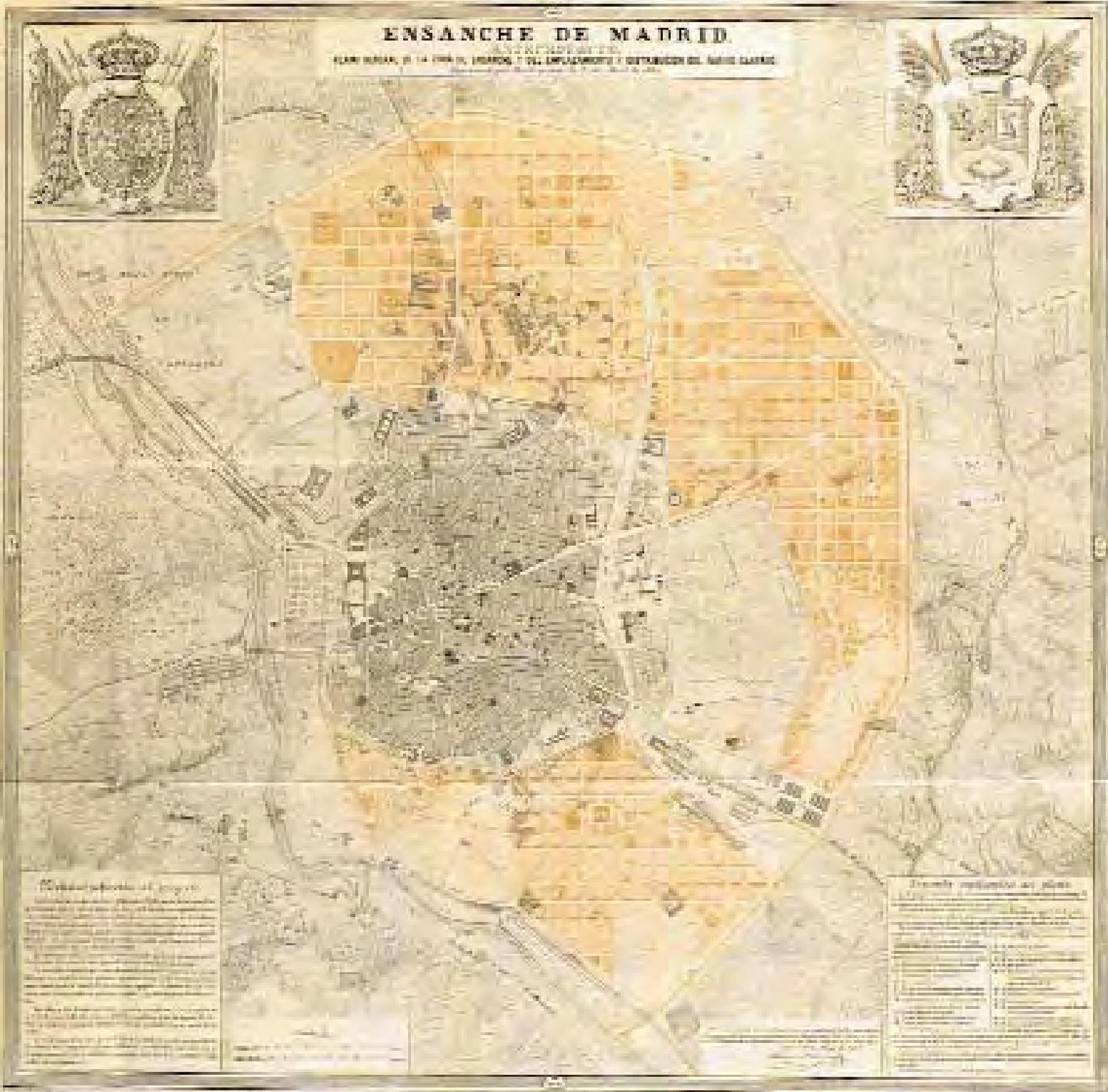
residenciales que se llevaron a cabo en el barrio (en concreto las casas comprendidas entre los números 28 al 36 de la calle Serrano) entre los años 1863 y 1871, se respetaron las propuestas de Castro, es decir, los edificios debían tener sólo tres plantas, más la baja, y patio interior con jardín, que ocuparía tanto espacio como el edificio. Las plantas principal y segunda se idearon como los pisos de mayor prestancia y fueron los primeros de Madrid en poseer servicios y agua corriente. El trazado de las calles tenían una anchura excepcional para la época: 30 metros para las de primer orden, 25 para las de segundo y 20 para las de tercer rango, para que la ventilación fuera lo más perfecta posible aunque

también se tuvo en cuenta en la orientación de los solares para evitar los vientos dominantes.

El Plan de Castro, aprobado en 1860, que hubiera convertido a Madrid en una ciudad bien distinta de la actual si se hubiera aplicado tal y como se ideó, en realidad estuvo condenado desde su origen. El problema fue que no existió en el Madrid decimonónico capital suficiente para comprar

manzanas enteras y financiar las grandes infraestructuras y desmontes necesarios. No existieron empresas inmobiliarias o sociedades de propietarios que tuvieran el deseo y la capacidad financiera de urbanizar terrenos a gran escala y generar barrios enteros. Cada particular, después de que rebajara el Ayuntamiento, como gestor del Ensanche, las expectativas y las exigencias originales, se limitó



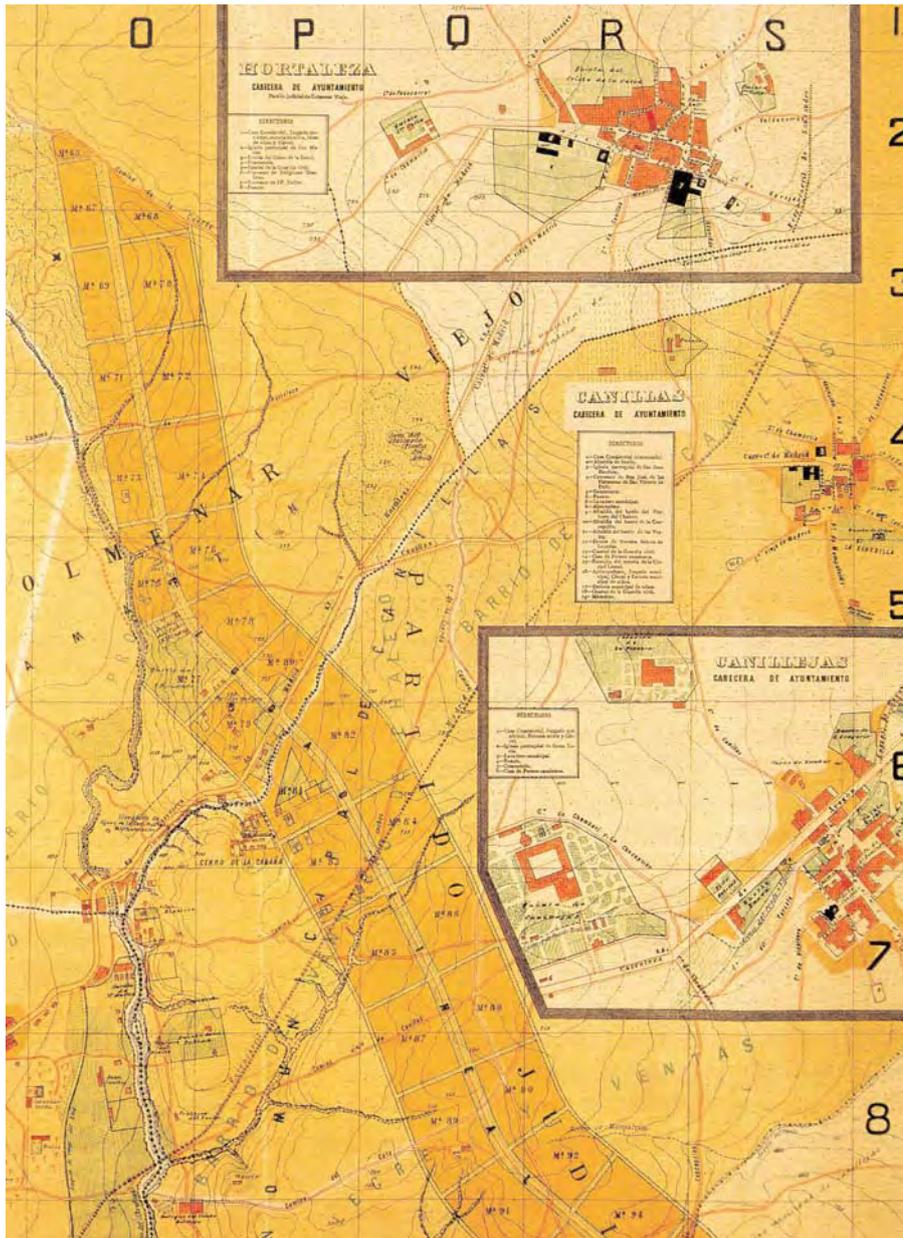


Abajo

Plano de Ciudad Lineal de Arturo Soria, de 1900.

Siguiente página

Detalle con la publicación original del proyecto de la Ciudad Lineal.



a comprar parcelas sueltas para edificar y poner los pisos en alquiler y vivir luego de las rentas que le proporcionase. Este sistema de edificación en altura instauró la diferenciación social por plantas puesto que la tendencia fue a que las clases más acomodadas vivieran en las plantas bajas y conforme se iba ascendiendo de planta, en edificios sin ascensor, las rentas eran más bajas, algo que desapareció cuando en 1893 se instalaron los primeros ascensores.

Se soñó con convertir Madrid en una ciudad como París, que estaba transformando Haussman pero no existió el capital necesario para ello. El caso del Marqués de Salamanca fue prácticamente el único



promotor inmobiliario con perspectiva empresarial y su esfuerzo le llevó a la quiebra durante un tiempo.

En efecto, el Barrio de Salamanca se convirtió en una de las primeras zonas construidas del Ensanche, y la mejor aplicación en Madrid de este sistema de planificación ex novo sobre un trazado geométrico y ortogonal para facilitar un tipo de parcelación en el cual las manzanas y el ancho de las calles estaba controlados a priori. A nivel social ello significaría la formación de solares regulares con frentes a calles de parecida importancia social, apareciendo un concepto de calle formada por edificaciones de proporciones parecidas, continuas y, por tanto, de



trazado lineal para la rápida circulación de carruajes, en el que el espacio público estaba claramente definido, pero en el que se perdió el concepto perspectivo barroco caracterizado por calles que terminaban en grandes edificios a manera de telones escénicos. Y así, a pesar de que las medidas más urgentes para la puesta en marcha del Ensanche se dieron durante la revolución de 1868, fue en este periodo cuando fue cesado Castro y se

empezaron a tomar medidas para hacer más atractivo la inversión de los promotores que modificaron la propuesta inicial del plan, reduciéndose al 30% los espacios dedicados a jardines, permitiendo convertir en calles los patios interiores de las manzanas e incluso para 1876, permitiendo aumentar la altura y el volumen de las edificaciones. En la zona de Hermosilla y Ayala, con sus calles transversales, los terrenos alcanzaron precios muy bajos en

Derecho

Torre de la iglesia de San Fermín de los Navarros de un estilo neomudéjar con gran variedad de combinaciones basadas en el ladrillo como módulo, recurso ornamental muy común en la arquitectura madrileña del Ensanche.

las subastas y fueron comprados por artesanos y comerciantes, dejando de estar sujeta la construcción a las alineaciones oficiales.

El Plan de Castro terminó degradándose hasta convertir lo que él había soñado, es decir manzanas de tres plantas cerradas con amplios patios interiores ajardinados, en edificios de seis y siete plantas con patio interior construido. De las pocas manzanas que quedan con el espíritu inicial, destacan las situadas detrás de lo que fue la Casa de la Moneda, a la altura de la Plaza de Colón, con grandes patios ajardinados, los cuales han pasado a disfrutarse como raros paraísos escondidos en la agobiante trama urbana madrileña.





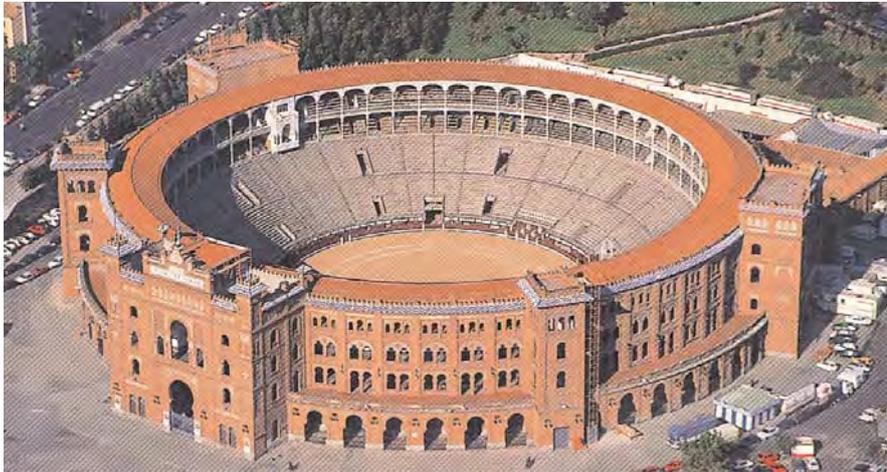
Derecha

58. Torre neomudéjar, de diseño más racionalizado por su contención decorativa y la incorporación de estructuras metálicas, de las antiguas Escuelas de Aguirre. Se construyeron en 1887 sobre terrenos cedidos por el Ayuntamiento gracias al legado de un filántropo de ideario krausista, Lucas Aguirre y Juárez. Fue muy innovador como centro educativo. En el año 2007 se ha convertido en la Casa Árabe, con el propósito de propiciar un centro de diálogo y reflexión hispano-árabe.

Los ensanches madrileños, como el de otras ciudades importantes españolas, que se idearon con una actitud visionaria y casi utopista para la coyuntura socioeconómica del momento, tardaron en culminarse casi setenta años, llevándose a cabo con importantes recortes respecto a las expectativas de logros higiénicos y sociales que movieron a sus redactores.

A finales del siglo XIX cobrarían más fuerza la idea de los barrios inspirados en el concepto de ciudad-jardín como, por ejemplo, el proyecto de la Ciudad Lineal de Arturo Soria, que se debieron a la difusión de ideas naturalistas e higiénicas y el deseo de acercar el campo a la ciudad como compensación del gran crecimiento de éstas, aunque tuvo que enfrentarse de





Izquierda

Vista aérea de la Plaza de Toros de las Ventas, construida en estilo neomudéjar e inaugurada en 1931. La decoración fue de Manuel Muñoz Monasterio y el proyecto de José Espeliú. Es la plaza de toros mayor, con una capacidad para casi 25.000 personas. Posee también un museo taurino.

Página siguiente

Detalle de la Plaza de Toros de Madrid.

nuevo su gestión a la resistencia por parte de los posibles propietarios que no querían alejarse del casco antiguo aunque se contemplaba para solucionar este problema la instalación de un tranvía eléctrico.

El lenguaje arquitectónico utilizado en esta nueva arquitectura residencial de los nuevos barrios del Ensanche tuvo caracteres propios pues en ellas, sobre todo en los edificios destinados para las clases medias, se optó por soluciones a medio camino entre lo funcional y la exigencia de una cierta representatividad

y decoro. Estas soluciones formales fueron aplicadas en ocasiones de manera brillante dando como lugar al estilo neomudéjar, un estilo muy madrileño que tuvo gran predicamento durante todo el siglo XIX y principios del XX pues una de las claves de su éxito fue su componente nacionalista, o mejor dicho casticista, como reivindicación de formas autóctonas frente a las modas europeas que reivindicaban sus propios estilos nacionales. Este estilo llegó a considerarse consustancial en la construcción de plazas de

toros. De las que se construyeron en Madrid queda la de las Ventas, fechada ya en 1924 y debida a Espeliú.

Este estilo neomudéjar experimentó con todos los repertorios decorativos que el módulo de ladrillo en serie podía aportar: bandas de lacerías, arquillos ciegos, cenefas, aplicación de alicatados, etc., inspirados en los referentes históricos existentes, concretamente toledanos por la cercanía cultural a este importante foco del mudéjar, pero adaptándolo a fórmulas espaciales, compositivas y estructurales

completamente nuevas, incluso mixtificadas por el neogótico o el neorrománico en un variado repertorio ecléctico, casi infinito, y en ocasiones sobreabundantemente decorativo que tuvo en común el uso del ladrillo visto, producido y trabajado con verdadero virtuosismo por fábricas y artesanos especializados.

Las enormes posibilidades del ladrillo visto, por la rapidez con la que se trabajaba y el bajo coste que siempre tuvo como material constructivo fue la solución semántica y constructiva para los múltiples edificios asistenciales tanto religiosos como civiles que se construyen en el Ensanche, sobre todo en el último tercio del siglo XIX, en plena restauración borbónica.





La pintura realista: verismo y naturalismo El paisaje: Aureliano de Beruete

Arriba

Carlos Haes, fue el iniciador del género paisajístico. *Ribera del Manzanares.*

Página siguiente

La orilla del río Manzanares de Aurelio de Beruete. Se puede apreciar el gran cambio experimentado en el tratamiento de paisajes debido a la influencia impresionista.



Como oposición a la excesiva subjetividad e idealización del romanticismo surgiría, de algún modo influenciado por las nuevas corrientes filosóficas como el positivismo, un realismo que también se denomina *naturalismo* para distinguirlo de ese realismo iniciado en el siglo XVII de fondo completamente diferente. Ahora se trataba de representar no el ideal, sino el resultado de la observación, lo más directa y

sincera posible por parte del artista, del mundo que le rodeaba. La verdadera corriente realista-naturalista, había surgido en Francia a mediados del siglo con personajes como Courbet o Daumier, los cuales consideraban una obligación ética por parte del artista ser testigo de su realidad inmediata y negarse a adentrarse por los caminos engañosos del sentimiento y del idealismo. El realismo así considerado tenía

un fondo social fundamentalmente crítico ante las actitudes psicológicas escapistas de la pintura historicista.

En Madrid esta corriente apenas tuvo fortuna aunque hubo algún conato de realismo social en obras del primer Sorolla, recién instalado en Madrid, durante la década de 1890 a 1900 en parte como reacción a las críticas que en la Exposición Internacional en París había



generado la pintura española en el extranjero, que consideraron caduca y falsamente realista en parte también por la influencia de su amigo el escritor Blasco Ibáñez. Los artistas realistas en un principio serán artistas críticos tanto en el campo de las artes plásticas como en la literatura donde van a sobresalir figuras como la de Pérez Galdós.

El realismo naturalista pudo desarrollarse en facetas de la pintura donde pareció que había menos compromiso

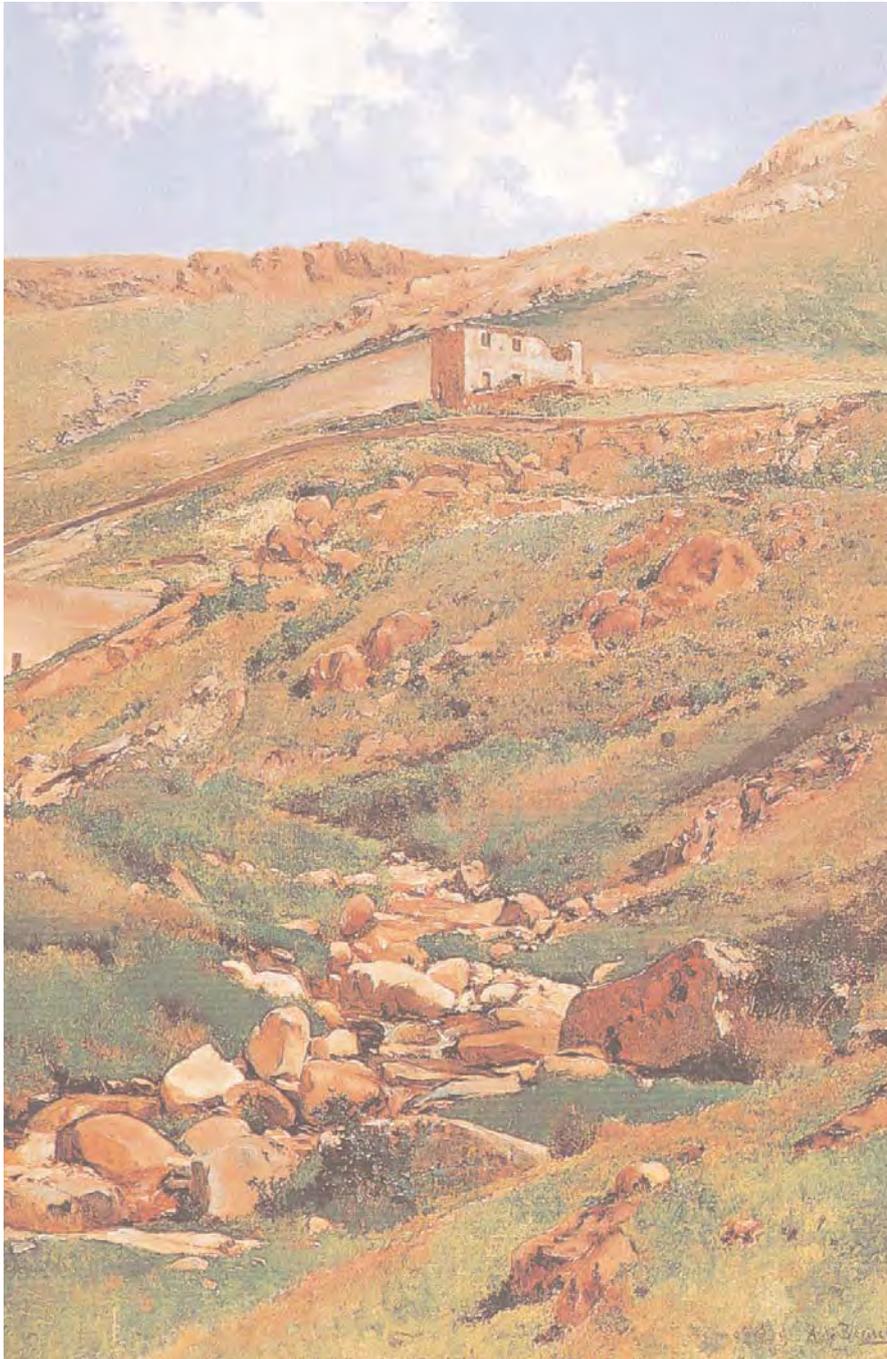
ideológico por parte del autor y este fue en el género del paisaje que toma ahora vuelos insospechados.

Carlos Haes (1826-1898), pintor nacido en Bélgica dentro de una familia de banqueros afincada en Málaga, decidió trasladarse a Madrid después de viajar por Holanda, Bélgica y Alemania, y ocupó la primera cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, dándole el prestigio a este género que nunca había tenido. Introduce en la enseñanza por primera vez la

pintura al aire libre, aunque esté todavía lejos de los hallazgos del impresionismo, haciendo viajes con sus alumnos por distintas regiones españolas. Su enorme influencia como maestro se puede percibir en la generación siguiente.

Con Haes se deja atrás los fondos de paisaje productos de fantasía subjetiva y artificiosa por la pintura al aire libre que persigue la captación directa del paisaje como hecho físico, de los distintos efectos de los fenómenos atmosféricos y luminosos sobre su orografía y su vegetación.

Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) será la figura central del paisajismo español. Madrileño de familia acomodada, estudió derecho además de dibujo en San Fernando. Tras un intento de carrera política como diputado liberal, decidió profesionalmente dedicarse a la pintura siendo discípulo de Haes y de Martín Rico que había pintado una serie de paisajes de la Sierra de



Página anterior

El cuadro titulado Trata de blancas pertenece a la primera etapa de la obra de Sorolla dedicada al realismo social. Los títulos impactantes de estas obras fueron en nuestro país generalmente más arriesgados que el propio tratamiento pictórico, el cual generalmente cayó más del lado del género costumbrista.

Izquierda

Vista de la sierra de Guadarrama de Aureliano de Beruete.

Guadarrama ya en 1854 como otro de los grandes representantes de la transición del paisaje romántico al realista. Por estas influencias se orienta hacia la pintura francesa a “plein air” de Barbizon, y el uso directo de la luz. Madrid y la Sierra de Guadarrama y el Manzanares van a ser a partir de entonces sus temas preferidos sobre los que no se cansará de experimentar. Fue un artista cercano a la estética impresionista, aunque desconocía en un principio los nuevos estudios ópticos sobre el

funcionamiento de la retina y la descomposición física del color que estuvieron en la base de los experimentos impresionistas de los pintores franceses.

Fue también un gran historiador y crítico de arte. Su monografía dedicada a Velázquez de 1898 fue uno de

Abajo

En las series de niños en las playas levantinas Sorolla logró culminar su técnica para la captación de la luz al aire libre y sobre el agua, generando un estilo personal inconfundible, desmarcado de los impresionistas franceses.

los primeros estudios especializados en la historia del arte español. Espíritu viajero y de mentalidad positivista, ilustró los Episodios Nacionales de Pérez Galdós, identificándose con la generación noventayochista. Fue uno de los fundadores de la Institución Libre de

Página siguiente

Clotilde con su hijo, de Sorolla. La gran mancha sutilmente matizado del blanco potencialmente visualmente de manera innovadora el tema de la maternidad, plasmando aquí, por ser la propia familia del pintor, de una manera inusualmente intimista.

Enseñanza, de la que se hablará más abajo.

El valenciano Sorolla (1863-1923) se trasladó en los años ochenta a residir en Madrid, y como su amigo Beruete se interesó desde un principio en la pintura al aire libre. En el Prado descubrió la pintura de Velázquez y Ribera





que le marcaron para siempre. En un primer momento triunfa con cuadros de pintura social, pero tras un viaje a París donde puede estudiar detenidamente la pintura impresionista, decide dar un viraje a su estilo al intuir las posibilidades de la luz del sol en el Mediterráneo, que desarrolla en su excepcional periodo de 1900 a 1911. En esos años crea su propio estilo que se ha denominado “luminista” pues su técnica no es impresionista propiamente sino un realismo en el que el color es aplicado en largas pinceladas logrando captar con técnica magistral la luz sobre los objetos y el agua.

Sus cuadros en esta etapa se centran sobre todo en las playas del litoral valenciano y en los efectos de luz sobre los cuerpos de niños jugando en el agua. También experimenta con los fuertes contrastes de luz y sombra como en el cuadro *La bata rosa*. En algunos momentos puede decirse que su pintura se tiñe, especialmente en el tratamiento de la temática femenina, de connotaciones simbolistas modernistas y se reconoce la influencia del crítico de arte y filósofo Eugenio D’Ors de su etapa “noucentista”, que propuso una modernidad

atemperada por un clasicismo mediterraneanista mitificado.

Paralelamente tuvo una intensa actividad como retratista de la alta sociedad siendo reclamado en todas partes. Su pintura alegre y vitalista tuvo gran aceptación en el mercado internacional, realizando exposiciones individuales en Roma y Nueva York. Producto de esta última, celebrada en 1911, la prestigiosa Hispanic Society de Nueva York le encarga la gran obra de su vida que le absorberá gran parte de su tiempo, la realización de una serie de lienzos de gran formato

mostrando tipos populares de todas las regiones españolas. Este esfuerzo agotador, que duró hasta 1920, le obligaría a volver en cierta forma a planteamientos costumbristas que su pintura había dejado atrás, falleciendo sin poder ver terminada ni inaugurada la exposición.

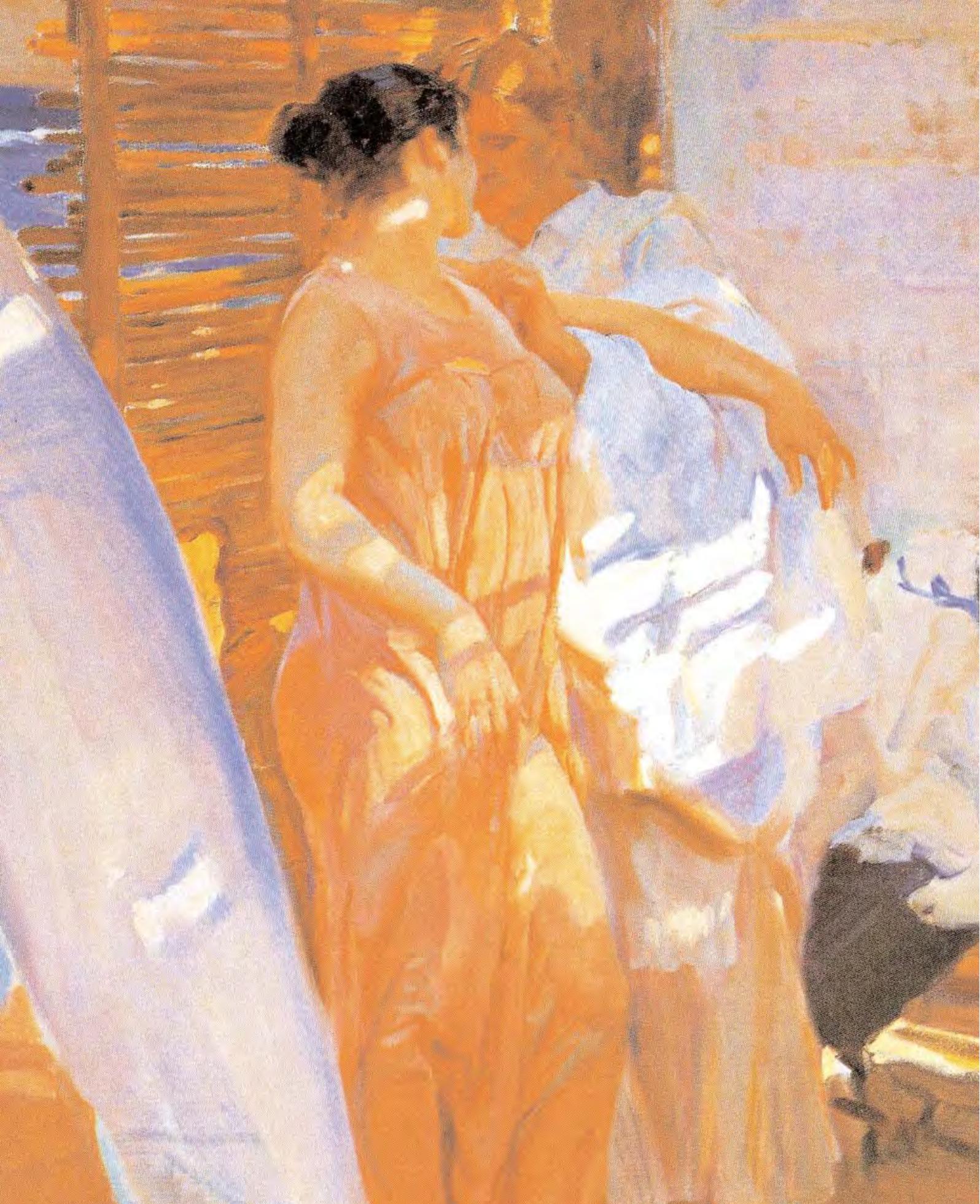
Sorolla es un pintor que innovó extraordinariamente en el campo plástico, alejándose de su temática inicial crítica. Su visión de la realidad fue optimista frente a pintores de la Generación del 98 como Zuloaga, que aunque tampoco fue crítico en el sentido social de la palabra, sí quiso mostrar una España más sombría y fatalista.

Sorolla tuvo también una vertiente paisajística influenciada por su amigo Beruete, que le animó a viajar por Granada y Sevilla, y gustó de pintar jardines de inspiración árabe de pincelada muy libre, captando siempre los matices lumínicos en las masas de vegetación. Este amor por los jardines andaluces lo trasladó a su casa-estudio en Madrid, situada en la calle Martínez Campos y rodeado de un jardín de influencia andaluza. En 1925 su viuda Clotilde Rodríguez del Castillo lo donó al Estado y, debido a la enorme popularidad del pintor, en 1931 se abrió como museo

Derecha

La bata rosa de Sorolla. El pintor muestra en plenitud de facultades su personal tratamiento de la luz cegadora mediterránea a base de grandes manchas de color muy contrastadas.

que se fue incrementando por donaciones de su hijo en 1951 y compras del propio Estado. Es actualmente uno de los museos más encantadores de Madrid donde se puede disfrutar de la obra del pintor en su ambiente original.



La arquitectura trionfante de la Restauración alfonsina

Postal antigua coloreada del edificio de la Biblioteca Nacional obra de Francisco Jareño en el Paseo de Recoletos.

La exigencia cada vez mayor de una nueva arquitectura adaptada a las necesidades del momento socioeconómico dio como resultado la creación de la Escuela de Arquitectura en 1845, que arrebató la expedición de títulos de arquitecto a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual hasta entonces había controlado toda la teoría y la enseñanza arquitectónica. El nuevo tipo de enseñanza se basó en una actitud

decididamente abierta al estudio de los nuevos materiales industriales como el hierro, como ya se ha visto, y al estudio de otros lenguajes arquitectónicos no dogmáticos, reaccionando así contra la rigidez de la arquitectura neoclásica de la generación anterior, introduciendo el estudio de la arquitectura medievalista.

Esta nueva enseñanza posibilitó la formación de una primera generación de arquitectos

restauradores de monumentos de nuestro pasado que se traduciría en Madrid tempranamente con intervenciones como las neogóticas de San Jerónimo el Real de Colomer en las que introduce un nuevo tímpano escultórico obra de Ponciano, que completaría Urioste décadas más tarde, o la de la iglesia de las Calatravas de Juan de Madrazo, arquitecto que llegaría a ser el gran restaurador de la Catedral de León, ambas

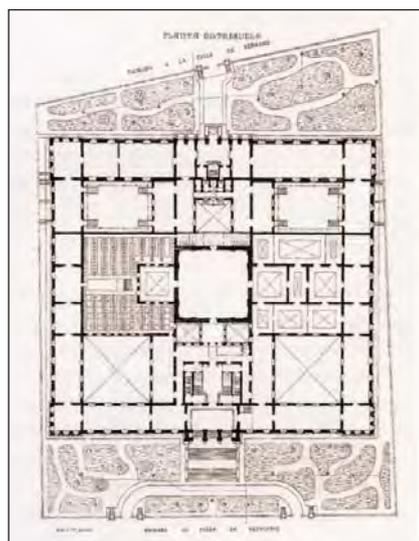
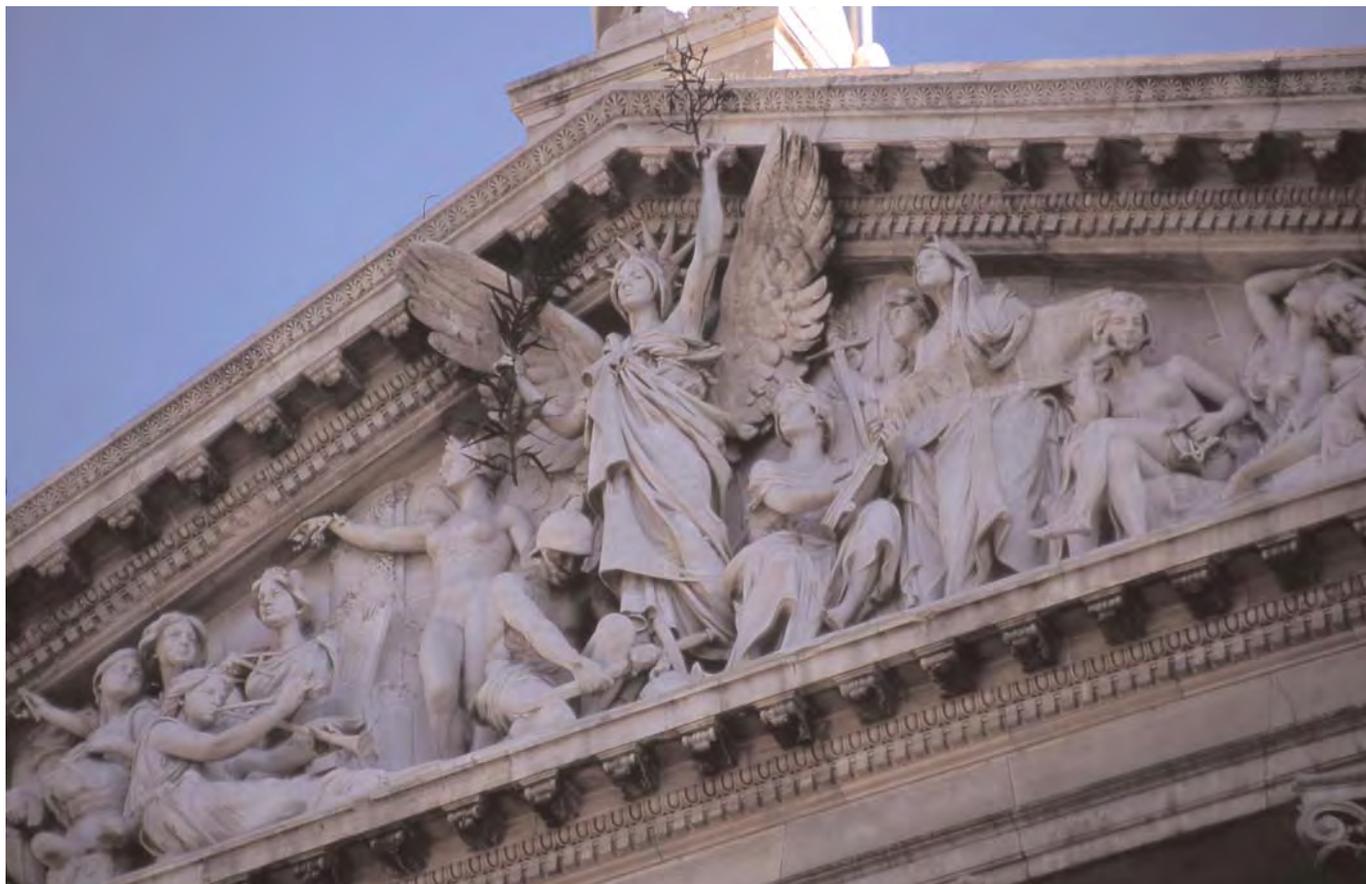


obras financiadas por el esposo de Isabel II, Francisco de Paula y Asís.

Son los años de los estilos “revivals” o “neos”, es decir, de la vuelta atrás para reutilizar las posibilidades de los estilos pretéritos sancionados ya por la Historia, de los cuales el gótico será en un primer momento el preferido por sus connotaciones conservadoras en las que se plasmaban de la manera más esplendorosa la fusión iglesia cristiana y monarquía nacional.

La primera generación formada en esta escuela madrileña tuvo figuras brillantes que en su madurez llevaron a cabo una arquitectura de gran empaque y monumentalidad y que hay que vincular al momento de prosperidad que se vivió en la restauración monárquica borbónica. Francisco Jareño y Alarcón (1818-1898) fue un buen ejemplo de ello. Sus viajes como pensionado ya no siguieron el habitual tour, o gira de estudios por Italia y Francia,

sino que decidió trasladarse a Inglaterra y Alemania donde quedó impresionado con la producción de los grandes arquitectos alemanes Schinkel y Klenze, que habían hecho innovadoras versiones del lenguaje neogriego. A Jareño se le adjudicó en 1865 la empresa constructiva de mayor empeño desde las obras de Carlos III en el Prado, la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional, unidos en un mismo edificio.



Arriba

Detalle del conjunto escultórico del frontón de la Biblioteca Nacional, obra de Agustín Querol.

Izquierda

Planta de la Biblioteca Nacional en donde se aprecia la ambiciosa monumentalidad del proyecto original, nunca vista hasta entonces en la arquitectura decimonónica madrileña.

En el antiguo solar de la Casa de la Moneda, en el Paseo de Recoletos, se decidió su construcción. La complejidad del edificio llevó a que éste variase durante el transcurso de las obras, y que interviniera de 1875 a 1892 Antonio Ruiz de Salcés. Su interior, dividido por dos crujeías, formaba cuatro grandes patios situándose la gran sala de lectura en el cruce de los brazos.

Derecha

Alzado actual de la fachada del edificio de la Real Academia de la Lengua. En la elección del lenguaje arquitectónico primó su cercanía con el Museo del Prado, en los nuevos terrenos urbanizados del antiguo recinto del Palacio de El Retiro. Fue obra de Miguel Aguado de la Sierra, terminándose en 1894.



La fachada más parecida al inicial proyecto neogriego de Jareño es la del Museo Arqueológico, mientras que la de la Biblioteca fue muy transformada por Ruiz de Salces que se acercó más a la arquitectura francesa monumental del momento. El proyecto original contemplaba la estructura en hierro, que se fundió siguiendo moldes de estilo clasicista, siendo destacable por sus espectaculares estructuras el depósito para libros, hoy desaparecido por posteriores reformas, que se inspiró en la

Biblioteca Nacional de París del arquitecto Labrouste, terminada en 1875. El gran frontón con esculturas de alto relieve es de Agustín Querol, el más famoso escultor en esos años en Madrid, que prelude ya el estilo modernista.

Como ejemplo de la disparidad estilística alcanzada por estos arquitectos del último cuarto del siglo XIX es destacable otra obra de Jareño, el Hospital del Niño Jesús, terminado en 1885, dedicado a la asistencia médica de la infancia en una época en que la mortalidad infantil era una verdadera lacra social. En

este caso el lenguaje elegido es el neomudéjar, siguiendo la tónica de utilizar el ladrillo para edificios de menor coste y mayor funcionalidad. Este hospital fue fundado por un grupo de damas presididas por la Duquesa de Manzanedo siguiendo la costumbre de dedicarse la aristocracia a obras benéficas como respuesta bien intencionada que contribuía aliviar las desigualdades e injusticias sociales existentes. Se construyó en lo que entonces era un descampado, pues se consideraba importante aislarlo por peligros de contagio,

Derecha

Maqueta realizada por el Marqués de Cubas con el proyecto de lo que se pensó iba a ser la catedral de Madrid, que acabaría en estilo neobarroco el arquitecto Fernando Chueca Goitia, ya a finales del siglo XX.



cercano a los límites exteriores de los Jardines del Retiro y fue considerado modélico por su funcionamiento.

Francisco de Cubas (1826-1899) empezó su carrera con el nuevo palacio del Marqués de Alcañices o Duque de Sesto, en Recoletos, todavía italianizante, en 1865. Pero pasó pronto a ser el arquitecto que mejor simboliza con su obra el resurgir de la arquitectura religiosa en el periodo alfonsino, cuando la iglesia

católica volvió a recobrar su influencia en la sociedad española y concretamente madrileña. Se construyeron nuevas iglesias que sustituyeron a las derribadas con las desamortizaciones pero no nuevos conventos sino que se prefirió centrar el esfuerzo en construcciones asistenciales y educativas en las que el lenguaje más utilizado será el neogótico, entre otras razones por la gran identificación ideológica eclesiástica con este

estilo, y el neomudéjar por los motivos ya mencionados.

La reutilización que hace Francisco de Cubas del neogótico es totalmente historicista, no interesándole de manera especial las posibilidades de experimentación racionalista que aportaba la mecánica constructiva del gótico y que tanto interesó a otros arquitectos madrileños como Segundo Lema o Juan Madrazo. Construyó el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón en 1886 y el magno proyecto de la catedral de la Almudena, iniciado en 1881, que significaba la actitud decidida de crear por fin la diócesis de Madrid por parte de Alfonso XII, que eligió para construirla un solar frente al Palacio Real. El nombre de la Almudena venía dado por la primitiva iglesia de Santa María de la Almudena, iglesia muy antigua románica dentro del casco primitivo árabe, sobre la que se construyó en el siglo XVII otra que se destruiría en la desamortización.

Abajo

Antigua sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, obra de Fernando Arbós y Tremantí, hoy sede de la Fundación cultural de Cajamadrid.

La obra, a juzgar por el proyecto y la gran maqueta que dejó Cubas, iba ser grandiosa y pensó financiarse con fondos de la Corona, de la Diócesis, que se creó finalmente en 1885, y del Estado, el cual, tras el Concordato de 1851, había asumido parte del sostenimiento de la Iglesia española como

contraprestación al desastre económico que supusieron las enajenaciones para ésta. Además se añadirían los fondos aportados por la nobleza madrileña del momento que tuvo gran interés en poseer capillas, o, al menos enterramientos, en ella. Las obras se iniciaron, pues, por una gran cripta que se terminó, pero quedarían paralizadas las obras durante décadas.

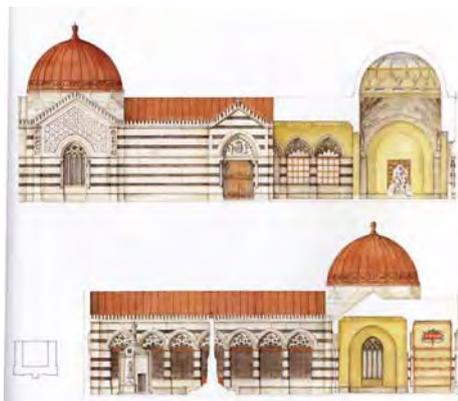
El proyecto de la futura catedral fusionaba elementos góticos del siglo XIII extraídos de las catedrales de Chartres, Reims, Toledo y León, la cual estaba en fase de restauración a causa



de esta misma política estatal de desagravio al patrimonio monumental religioso. Cubas, siguiendo un poco la megalomanía de la última etapa violletiana, pensó en erigir un cimborrio del crucero, inmensa mole ajena a este tipo de construcciones medievales, y condenó así, por exceso de ambición monumental, a alargar mucho tiempo la realización del proyecto, como de hecho así ocurrió, teniendo que sufrir todos los vaivenes

políticos ocurridos durante un siglo, hasta su culminación durante el restablecimiento de la España democrática.

La desmesura de proporciones del edificio se debió al deseo de exteriorizar las circunstancias favorables que atravesaba la Iglesia en una etapa de neocatolicismo conservador a ultranza, que marcó mucho la sociedad y la cultura del momento. Proceso similar se había dado algunos años antes en Barcelona para



Izquierda

Sección dibujada del Panteón de Hombres Ilustres, en la Basílica de Atocha, obra neobizantina de Fernando Arbós.

Abajo

Iglesia de San Miguel y San Benito, así mismo de Fernando Arbós, que respondió a las necesidades de construcción de nuevas iglesias parroquiales en el recién construido barrio de Salamanca.



de hierro y la belleza de la arquitectura desnuda de yuxtaposiciones gratuitas. Otros proyectos suyos, ya en pleno eclecticismo fue la Basílica de Atocha de 1890, inacabada, e inspirada en la arquitectura medieval del norte de Italia, y la iglesia de San Manuel y San Benito, de 1900, composición con toques de bizantinismo en la que introduce gran profusión de mosaicos en el interior y original policromía en el exterior, lo cual, junto a la espectacular conjunción de volúmenes, dio como resultado una arquitectura extremadamente original y vistosa.

Otra entidad financiera importante y que arquitectónicamente ha marcado el paisaje urbano de Madrid, es el edificio de la Equitativa, hoy sede de otro banco en la confluencia de la calle Alcalá con la calle Sevilla. Su fachada en esquina

terminar su catedral, inicialmente gótica, que vino a completarse con el proyecto de Gaudí para el nuevo templo de la Sagrada Familia.

Francisco de Cubas llega ser nombrado Marqués de Cubas, senador, diputado por Madrid y alcalde de la Villa, entre otros muchos cargos y honores, tanto

civiles como religiosos.

Fernando Arbós, nacido en Roma y formado en el París de Viollet, inició su andadura en Madrid con la nueva sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de 1875, sobre el solar del convento medieval de San Martín. Introdujo los nuevos aires europeos en su gran patio



Abajo

Frontis del Banco de España de Eduardo Adaro.

achaflanada se remató por una torre muy ornamentada obra del arquitecto barcelonés José Grasesi y Riera y construida entre 1882-1891 en lo que sería una prolongación del barrio financiero en torno a Cibeles. Éste fue de los primeros

edificios construidos por la promoción privada en una zona del centro que se demolió y que tuvo de siempre vocación monumental por su enclave estratégico. Hay que verlo como el primer edificio de negocios que auguraba la fiebre

constructora y financiera de principios del siglo XX en Madrid.

Pero la sede económica por antonomasia fue el Banco de España (1884-1891).

Este banco se había fundado en 1856 al fusionarse dos





Izquierda

Escalera principal del Banco de España.

Derecha

Sala de operaciones de la Bolsa madrileña.

Página siguiente

Antigua sala de operaciones del Banco de España, con interesante estructura metálica, hoy convertida en biblioteca de esta institución financiera.

bancos anteriores, el de San Fernando y el de Isabel II. Desde 1877 quedó como la única entidad que podía emitir moneda, por lo que las demás instituciones bancarias quedaron como entidades de crédito, iniciándose el sistema moderno financiero. Se desplazó de una antigua sede en la calle Atocha al nuevo centro neurálgico, el llamado “barrio de los banqueros” entre Cibeles y Recoletos, en el solar donde estaba el antiguo Palacio del Marqués de Alcañices.

Esta obra construida por Eduardo Adaro pertenece a un eclecticismo de matices barrocos franceses, sin embargo, sus esculturas, lo último ejecutado, y en las que trabajaron numerosos

artistas tienen ya rasgos modernistas y representan alegorías del Comercio (con el “caduceo”, bastón con serpientes enlazadas y alado, símbolo de Mercurio que se consideraba el dios del comercio) la Fortuna, el Trabajo, etc.

El chaflán rompe la larga fachada predominantemente horizontal, centrando así toda la atención en el espacio que da a la plaza de Cibeles. El hecho de que, poco a poco, se fueran comprando más solares vecinos hizo cambiar el proyecto constantemente, que terminó por formar un pequeño mundo introvertido del que son destacables algunos espacios como los generados por el desarrollo de la gran escalera de mármol principal, y, sobre todo, el



Abajo

Pabellón de Velázquez, llamado así por su constructor el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, situado en el Parque de El Retiro. Se combina en él, de manera inconfundiblemente decimonónica, la decoración historicista con los nuevos recursos constructivos de las estructuras metálicas.



antiguo Patio de Caja Central, hoy Biblioteca, de hierro fundido.

Miguel Aguado de la Sierra fue otro de los arquitectos que más trabajó durante la restauración alfonsina, proyectando la

Academia de la Lengua de 1891 a 1894. Lo proyectó en unos momentos que era director de la Escuela de Arquitectura, como respuesta al barroquismo de los edificios financieros coetáneos, excesivamente recargados en su opinión. Por

ello utilizó de nuevo el ladrillo y la piedra caliza blanca, maravillosamente trabajados, con una sencillez y justeza de gran belleza realizada por el pórtico griego, en alusión culta a la Académica ateniense, y cenefa también helénica de cerámica



Abajo

Otro pabellón del arquitecto Velázquez Bosco, el llamado Palacio de Cristal, en el Parque de El Retiro.

circundando la fachada, todo ello con una utilización tan delicada de la bicromía que parece querer dialogar con la del Museo del Prado.

Enrique María Repullés y Vargas realizó el nuevo edificio de la Bolsa entre 1884-1893 sobre el solar del antiguo cuartel de artillería del Buen Retiro que había habilitado el Estado en una porción del gran recinto perteneciente al palacio de los Austrias. Parte de los jardines, además, se habían abierto al público en la Revolución de 1868, y otra parte, se había transformado en nueva zona residencial, que se llamó, el barrio de los Jerónimos.

Se hacía necesario un edificio para la Bolsa de Comercio de categoría porque para esas décadas España se había convertido en un punto muy apreciado por las inversionistas extranjeros, que habían conseguido trascendentales concesiones mineras del Gobierno en situaciones de práctica bancarrota estatal, y en cuyas empresas invirtieron a su vez las grandes fortunas

españolas generadas en los años setenta, tras las guerras carlistas, todo lo cual originó unas fuertes inversiones en valores bursátiles.

El nuevo edificio de la Bolsa venía a ocupar un lugar codiciado que el proyecto mismo contribuía a potenciar. La fachada se resolvió con una gran columnata corintia que da paso al gran salón de contrataciones de forma basilical que gira en torno a un reloj emblemático que marca los cierres de las ofertas de compra y venta.

Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) fue el más brillante exponente de la arquitectura

oficial de la Restauración, ostentosa y de grandes dimensiones muy distinta a la precariedad de las sedes institucionales anteriores.

Esta arquitectura está en la línea de la que contribuyó a extender por toda Europa la poderosa Escuela de Beaux Arts parisina ecléctica, que supo dar nuevo énfasis a los elementos arquitectónicos de la gramática clásica que parecían agotados semánticamente, gracias a nuevos contextos compositivos completamente anticlásicos torgando una incontestable potencia retórica a los edificios públicos. Fachadas de sillería



Abajp

Sección del patio central de la Escuela de Minas, obra de Ricardo Velázquez Bosco.

Página siguiente

Fachada del antiguo Ministerio de Fomento, situado en Atocha, hoy Ministerio de Agricultura, obra de Ricardo Velázquez Bosco, al que se le deben los edificios más monumentales de Madrid de finales de siglo XIX, que contribuyeron a otorgar la grandilocuencia arquitectonónica que la capital necesitaba.

con grandes pórticos que se adelantaban con espectacular efecto monumental respecto los cuerpos laterales, escalinatas imperiales, grandes zaguanes y estancias de grandes alturas con toda suerte de ricas decoraciones realizadas por verdaderas cuadrillas de artistas y cualificadas artesanos. Los remates de estos edificios incorporaron conjuntos escultóricos además de barrocas mansardas de gusto barroco francés.

Velázquez Bosco supo plasmar como nadie todo lo dicho, aportando un toque de novedad con su atrevida incorporación de la policromía, que consigue combinando materiales y grandes “panneaux” de mayólicas, es decir, cerámicas vidriadas, obra del excepcional ceramista Daniel Zuloaga, tío del famoso pintor Ignacio Zuloaga.



Dos obras suyas situadas en el Retiro fueron pabellones temporales para Exposiciones y que consiguieron perdurar por su gran calidad de ejecución y belleza, éstos fueron el Pabellón para la Exposición de Minería en el Retiro de 1883, llamado también Palacio Velázquez y el Palacio de Cristal, que se construyó para la Exposición de Filipinas de 1887. Este último pabellón, realizado junto al joven ingeniero Antonio Palacios, fue en realidad un gran invernadero para las plantas exóticas que se mostraron en

su día y que se realizó aún más por la intervención paisajística del lago con rocalla. Es una muestra inestimable de las sensaciones espaciales logradas gracias a la estructura metálica vista y los cierres acristalados, actuando en la sensibilidad del que lo visita como un gran receptáculo casi etéreo que envuelve y al mismo tiempo te introduce en la naturaleza circundante. A las cuidadas filigranas de la parte metálica se unió de nuevo la exquisita policromía de la cerámica exterior de Daniel Zuloaga con motivos platerescos.



Los dos edificios públicos más importantes proyectados por Velázquez para el Estado fueron la Escuela de Ingenieros de Minas (1886-1893), en la calle Ríos Rosas, y el Ministerio de Fomento (1893-1897), hoy Ministerio de Agricultura en Atocha. En ambos se puede ver el enorme despliegue de recursos retóricos arquitectónicos manejados con sabiduría por este arquitecto a la par que su conocimiento constructivo de las técnicas del momento. Solucionó también la fachada oeste del Casón del Buen Retiro, hoy Museo de

Pintura de siglo XIX, contribuyendo sólo con ello a monumentalizar de una manera escenográfica esa zona tan sugestiva de Madrid.

Fue excepcional dibujante, profundo conocedor y amante de la historia de la arquitectura, especialmente del estilo hispano-árabe, y restaurador muy meticuloso dentro de una línea reestructuradora contenida que, curiosamente, no contaminó en absoluto su obra nueva. A él se deben numerosas intervenciones muy importantes en monumentos de la categoría de la Mezquita de Córdoba, que

restauró con ayuda del escultor Mateo Inurria.

A la actividad constructiva del Estado se sumó la iniciativa privada con la inauguración de nuevas instituciones benéficas, colegios, teatros y museos. En resumen, los últimos veinticinco años del siglo XIX se caracterizaron por la construcción de un gran número de edificios, así como de instalaciones e infraestructuras urbanas, que situadas sobre todo en los nuevos barrios del Ensanche, dieron a Madrid una nueva imagen de capitalidad más europea y de progreso.

La escultura y el auge del monumento público

Abajo

Monumento a Colón, realizado en 1885 por encargo de la nobleza española restauracionista para regalarlo en sus esponsales al Rey Alfonso XII. Se donó al municipio madrileño con motivo de los actos conmemorativos de 1892.

El auténtico género escultórico desde finales del siglo XIX y sobre todo durante el primer tercio del XX es el monumento “público” con un claro carácter didáctico y propagandístico de fuerte contenido ideológico.

Uno de estos primeros monumentos en 1885 será el dedicado a Colón del arquitecto, restaurador y dibujante Arturo Mélida y Alinari, cuyo basamento

neomedievalista está inspirado en los motivos arquitectónicos propios del gótico que él conocía a la perfección por haber reconstruido la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, saqueada durante la francesada.

Un caso especial es el monumento al Ángel Caído de Ricardo Bellver. Quizás debido a la propia originalidad, muy posromántica, de la temática





Derecha
Detalle del popular monumento de El Retiro, el Ángel Caído de Bellver.

luciferina, obtuvo en 1878 la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y fue premiado también en la Exposición Universal de París de 1885. La curiosidad que suscitaba entre el público hizo que el Museo Nacional del Prado la donase al pueblo de Madrid para ornamentar una de las plazas del Parque de El Retiro, parque

que se convertiría a lo largo del siglo XX en un verdadero museo al aire libre de la evolución de la escultura moderna madrileña al mismo tiempo que en un registro icónico de los temas recurrentes ideológicos de las instancias que rigieron la sociedad del momento.

En el lenguaje figurativo de estas esculturas se fusionan tendencias tales como el naturalismo anecdótico o el impresionismo de la gran referencia de esa etapa que fue Rodin.

Entre la infinidad de monumentos públicos madrileños, está el situado en el Senado del político Cánovas, personaje capital del sistema bipartidista de gobierno de la restauración, hecha por Joaquín



Bilbao en 1901, o el dedicado a Eloy Gonzalo, de 1902, reconocimiento al soldado raso personalizado en un héroe legendario de la guerra de Cuba en la popularmente llamada Plaza del Cascorro y corazón del Rastro, obra de Aniceto Marinas que fue un escultor especializado en monumentos

conmemorativos, como el de Velázquez promovido por el Círculo de Bellas Artes en 1899. Mariano Benlliure (1862-1947), que estudió en Roma y París, fue tan reconocido en su tiempo como Sorolla, debido a su vivo sentido narrativo realista. Benlliure reaccionaba contra el idealismo romántico anterior pero terminó cayendo en el peligro de demorarse demasiado en la plasmación de detalles, movilizando recursos más pictóricos que propiamente escultóricos. Realizó gran volumen de encargos, teniendo enorme éxito popular por sus temas taurinos e infantiles, pero además efectuó muchas obras oficiales para colocarlas en lugares estratégicos del nuevo Madrid como el monumento al General Martínez Campos en el



Página anterior

Escultura de Aniceto Marinas para el monumento a Eloy Gonzalo, como representación de los soldados que dieron su vida en la guerra de Marruecos, situado en la Plaza de Cascorro, donde se celebra el famoso mercado del Rastro.

Derecha

Monumento a Ruperto Chapí en El Retiro, obra del escultor Julio Antonio.

Retiro, el de la Reina María Cristina y del político Emilio Castelar, presidente de la I República y los mausoleos de Sagasta y Dato en el Panteón de Hombres Ilustres. La consagración de su personal estilo generó una escuela de seguidores deseosos de reproducir su éxito social, exagerando su tendencia anecdótica hasta convertir en algunos casos lo trivial en obra de arte.

Suyo fue también el retrato ecuestre del espectacular monumento a Alfonso XII de 1902, en el Retiro, cuyo marco arquitectónico fue obra del arquitecto Grasses. En este conjunto trabajaron los escultores Vallmitjana, Blay, Trilles, Marinas, etc., incluso dos artistas llamados a consagrarse







Izquierda

Conjunto monumental dedicado a Alfonso XII en el parque de El Retiro.

como Mateo Inurria, en la figura de la Marina, y José Clará, en la figura de la Industria. El conjunto resultó muy próximo al gusto francés, influenciado por el gran maestro Rodin aunque muestre un detallismo demasiado complaciente en lo meramente ornamental.

El siguiente paso en el gusto escultórico fue la aparición de las formas sinuosas del modernismo a principios de siglo, formas que tendían a fundirse con los propios volúmenes arquitectónicos. Es una época en que triunfa el ideal de integrar las artes industriales (cerámica, metal forjado, vitrales, mobiliario, etc.) en la arquitectura, siguiendo la actitud iniciada en Inglaterra con las “Arts and Crafts”, que en España derivaría finalmente en el concepto de Artes y Oficios

para incentivar la artesanía altamente cualificada en un momento en que la reproducción industrial a base de moldes se estaba generalizando y el deseo de diferenciación social demandaba una producción más exclusiva.

Otro de los escultores con más obra en Madrid fue Mateo Inurria. En su obra hace desaparecer lo superfluo del estilo realista y el movimiento delicuescente modernista para volver a recuperar los valores plásticos propios de la escultura. Vuelve de nuevo los ojos al clasicismo, como lo harían los otros dos grandes del momento, Clará y Llimona, en el ámbito catalán. Inurria en su búsqueda se acerca incluso a la escultura egipcia que le atraía por su estática esencialidad completamente opuesta al gusto



Arriba
Monumento al gran científico Ramón y Cajal, obra de Victorio Macho en el parque de El Retiro.

Página siguiente
Monumento al novelista Pérez Galdós, de Victorio Macho en el parque de El Retiro.

por lo superfluo. En 1920 consiguió la medalla de Honor de la Exposición Nacional con un torso desnudo femenino muy bello de admirable acabado, titulado *Forma*, en el que el mismo título apela a la purificación de la plasticidad escultórica. Para el Casino madrileño (1921-1923) hizo tres figuras que representan “Las tres edades de la mujer”. Realizó monumentos públicos como el de Lope de Vega en la Plaza de

la Encarnación, en 1902, y el de Rosales en el Paseo del mismo nombre, y algunas imágenes religiosas como el Cristo del Perdón para el cementerio de la Almudena.

En el escultor Julio Antonio se puede encontrar el eco de los bustos del quattorecento. Es muy conocido el conjunto monumental encargado por la Sociedad de Autores en honor del maestro de la zarzuela, género lírico nacional por



excelencia, Ruperto Chapí, de 1917. Situado en el Retiro, el Maestro (cuya figura original de piedra se sustituyó en los años sesenta por una de bronce) aparece junto a la Música española, encarnada en una figura de mujer en la que el artista ha plasmado sus obsesiones por definir la esencia más profunda de la raza hispana.

Victorio Macho fue otro de los que dio el giro hacia la

esencialidad clásica. En el Retiro dejó el monumento al escritor Pérez Galdós de 1919, y el muy alabado dedicado al científico Ramón y Cajal de 1926, que lo representa como un patricio con manto sentado a semejanza de la escultura funeraria etrusca. Cambió el sentido de la escultura funeraria y conmemorativa, eliminando la sobreadundancia anecdótica, y uniéndolo de manera muy nueva a sus figuras el elemento arquitectónico.

Lorenzo Coullant Valera llevó a cabo multitud de encargos como el dedicado al poeta Campoamor en el Retiro en 1914, el del novelista, y tío del escultor, Juan Valera, del Paseo de Recoletos, de 1928, el de los hermanos Álvarez Quintero en el Retiro y el Monumento a Cervantes en la Plaza de España, que ganó tras un reñido concurso convocado en 1916 y terminaría en 1930.



Detalle: remate edificio del antiguo Banco de Vizcaya, en la calle Alcalá, hoy oficinas de la Comunidad de Madrid, de 1930 de estilo art decó.

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

AL
ENCUENTRO
DEL
FUTURO



DE LA GENERACIÓN DEL 98
A LA DEL 27.
REGENERACIONISMO
Y BÚSQUEDA
DE IDENTIDAD NACIONAL

Arquitectura modernista de signo europeo y arquitectura
nacionalista • La nueva visión de la realidad española en la
pintura madrileña



Detalle de ménsula modernista del edificio de viviendas del arquitecto Reynals en la calle Matute, uno de los pocos edificios con este estilo en la capital.

Arquitectura modernista de signo europeo, y arquitectura nacionalista

El cambio de siglo en Madrid estuvo cargado de sucesos dolorosos como fueron la pérdida, en circunstancias especialmente humillantes, de las últimas colonias del Imperio español, Filipinas y Cuba. Estos hechos políticos y militares se habían ido fraguando lentamente, pues ya la generación romántica liberal había sentido un desasosiego semejante, pero los hechos se desencadenaron dramáticamente en 1898, originando un mismo estado de ánimo en todo un grupo de intelectuales y artistas que lo expresaron en sus obras de

manera colectiva y muy conectada entre sí. Por ello se consideró que los acontecimientos de ese año marcaron hondamente a toda una generación, llamada a ser especialmente brillante, que se denominó la Generación del 98. Aunque los pensadores, políticos, intelectuales, artistas o científicos que formaron parte de ella provenían de todas las provincias españolas, Madrid catalizó este ambiente principalmente por su condición de capitalidad. Esta generación se caracterizó por su tono desencantado, su opinión

pesimista sobre el momento español, por una introspección que intentaba rastrear las raíces del mal que les aquejaba y, finalmente, por un profundo deseo de regeneracionismo que creían debía partir de lo más profundo y auténtico de nuestra tradición cultural, nutrirse de los momentos de mayor esplendor del Imperio español. Por tanto aunque fue una generación marcada por el deseo de superación de nuestra decadencia nacional, las posibles soluciones se anclaron a los valores esenciales de nuestro pasado, lo que llevó a un cierto cierre espiritual frente a las

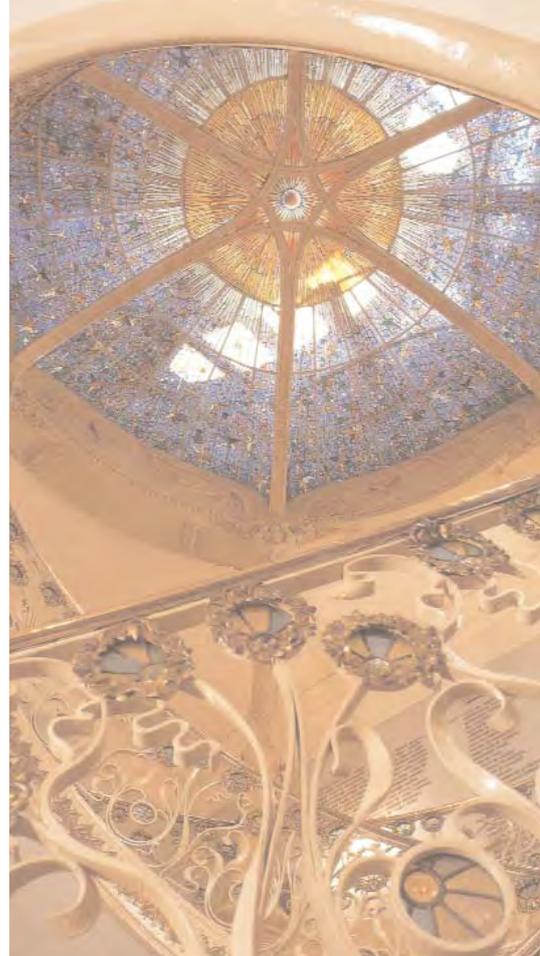
corrientes renovadoras que en esos años se estaba fraguando en Europa.

Madrid a principios del siglo XX no podía considerarse la capital económica de la nación, no irradiaba cultura fuera de sus límites provincianos, vivía dentro de una economía artificialmente sustentada por las medidas proteccionistas económicas que se habían ido creando desde la Restauración monárquica. Estas medidas beneficiaron a unos pocos prohombres que habían conseguido identificar, ante la opinión pública, sus propios intereses con los nacionales. Madrid era autocomplaciente en su casticismo de masas pobres e ignorantes, e imperturbable ante los grandes cambios que se estaban viviendo en Europa, en comparación con ciudades de la periferia peninsular, mucho más abiertas y con mayor pulso cultural y económico, que

habían conseguido crear una amplia burguesía industrial con intereses y valores diferentes.

En Madrid, en los inicios de siglo XX coexistieron dos realidades muy diferentes, la capital, donde existía un reducido círculo cultural al que estaba adscritos el grupo de aristócratas desocupados junto con la alta burguesía financiera y un volumen considerable de mediana burguesía dedicada al funcionariado y a servicios, y el resto de poblaciones de la provincia, formada en la mayoría por campesinos que vivían como hacía siglos en unas tierras donde la revolución industrial no había llegado aún y tardaría en hacerlo, lastrados por un alto índice de analfabetismo.

En Cataluña, donde la temprana revolución industrial había auspiciado un ambiente socioeconómico y cultural más propicio, se desarrolló igualmente un espíritu



regeneracionista que quería romper con los anteriores academicismos caducos. Consiguió amalgamar los dictados nacionalistas, acudiendo a las tradiciones culturales y artísticas del medievo catalán, con las nuevas propuestas europeas del momento. Este movimiento se inició con la llamada *Renaixença* en las década de los años cincuenta, y culminó a finales del siglo XIX y principios del XX en un estilo con personalidad propia, de gran ambición creativa potenciada por un mecenazgo



Página anterior

Escalera y bóveda acristalada modernista del Palacio de Longoria, construido en 1902. Se piensa que el autor de la vidriera fue Rigalt, cristallero catalán que siguió los dictados del gusto Art Nouveau francés.

Abajo

Detalle de la cristallera de la cúpula del Hotel Palace del taller que tenían los hermanos Maumejean en Madrid.

muy dispuesto a constituir sus propias señas de identidad diferenciadora, que terminaría alcanzando vuelos insospechados con Gaudí. Este nuevo estilo que tiñó todos los aspectos de la vida cultural catalana se llamó modernismo, y se dió en la misma etapa que

en otros países, cada uno con sus peculiaridades propias como Art Nouveau en Francia, el estilo Liberty en Inglaterra o el Jugendstil.

Sin embargo, esta corriente modernista en Madrid apenas tuvo vigencia pues se vivió, dado el ambiente

especialmente sensibilizado, como imposiciones extranjeristas en suelo patrio. La Academia y otras instituciones culturales del mundo madrileño tuvieron una actitud claramente enfrentada con esta corriente.





Izquierda

Postal antigua coloreada de la azotea y remate del edificio del Casino de Madrid, proyecto de Luis Esteve, dirigido por Luis López Sallaberry, terminado en 1915.

Página siguiente

Detalle del edificio del arquitecto Reynals en la calle Matute.

Aún así, se dieron algunas muestras de arquitectura modernista no vinculadas al modernismo catalán, de claras connotaciones nacionalistas, sino a ciertos modelos vistos en revistas, que se adoptaron como si de una moda decorativa pasajera se tratase, moda que provenía de Francia y Bélgica y tenía ese matiz de cosmopolitismo internacional sin más connotaciones.

Quedan pocas muestras de ejemplos modernistas en

Madrid y apenas nada en la provincia. Una de las muestras más conocidas es el Palacio Longoria del arquitecto José Grasses Riera, arquitecto barcelonés residente en Madrid y ajeno a las corrientes modernistas catalanas. Este arquitecto ya había realizado el edificio de la Equitativa y había ideado la parte arquitectónica para el monumento a Alfonso XII en el Retiro de 1902. En este palacio, encargado por Javier González Longoria,

banquero y gran viajero que conocía bien las modas del momento, adapta el lenguaje modernista a la tipología de palacete. En el exterior aparecen los motivos de hojas carnosas del modernismo francés que se yuxtaponen a los volúmenes arquitectónicos sin intentar modificarlos en exceso con sus envolventes formas. Lo más atrevido fue la utilización del hierro para la escalera de una manera altamente decorativa cuyo



efecto aéreo potenció con la incorporación de cristales coloreados, engastados como una joya, para la cubierta de la escalera, punto álgido de todo el programa del palacio, e inspirada en la obra belga de Victor Horta. El edificio ha sido sede de la Sociedad de Autores. El periodo de mayor aceptación del estilo modernista fue de 1902 a 1908, teniendo sobre todo su repercusión y pervivencia como estilo ornamental en las artes

decorativas, que vivieron un momento de gran esplendor, previo al inicio de su lenta extinción como oficios altamente cualificados. Entre las artes decorativas las que más protagonismo tuvieron fueron las vidrieras, sobre todo las de los talleres de los hermanos Maumejean, de origen francés, que se establecieron en Madrid para llenar la falta de especialistas en el tema ante la gran demanda generada por los palacetes y edificios religiosos

construidos desde mediados del siglo XIX.

En 1903 se abrió un concurso para la construcción del nuevo Casino, como sustituto del existente situado donde actualmente está el Teatro Español, fundado en 1836 por unos tertulianos románticos entre los que se contaba el periodista Larra. El deseo de lograr espacios sociales de gran lujo y cosmopolitismo de la institución en esos momentos hizo que fueran muy bien



Izquierda

Inicios de las obras del primer tramo de la Gran Vía.

Página siguiente

El movido frente de fachada de la Gran Vía generado por la mezcla de estilos historicistas del primer cuarto del siglo XX.

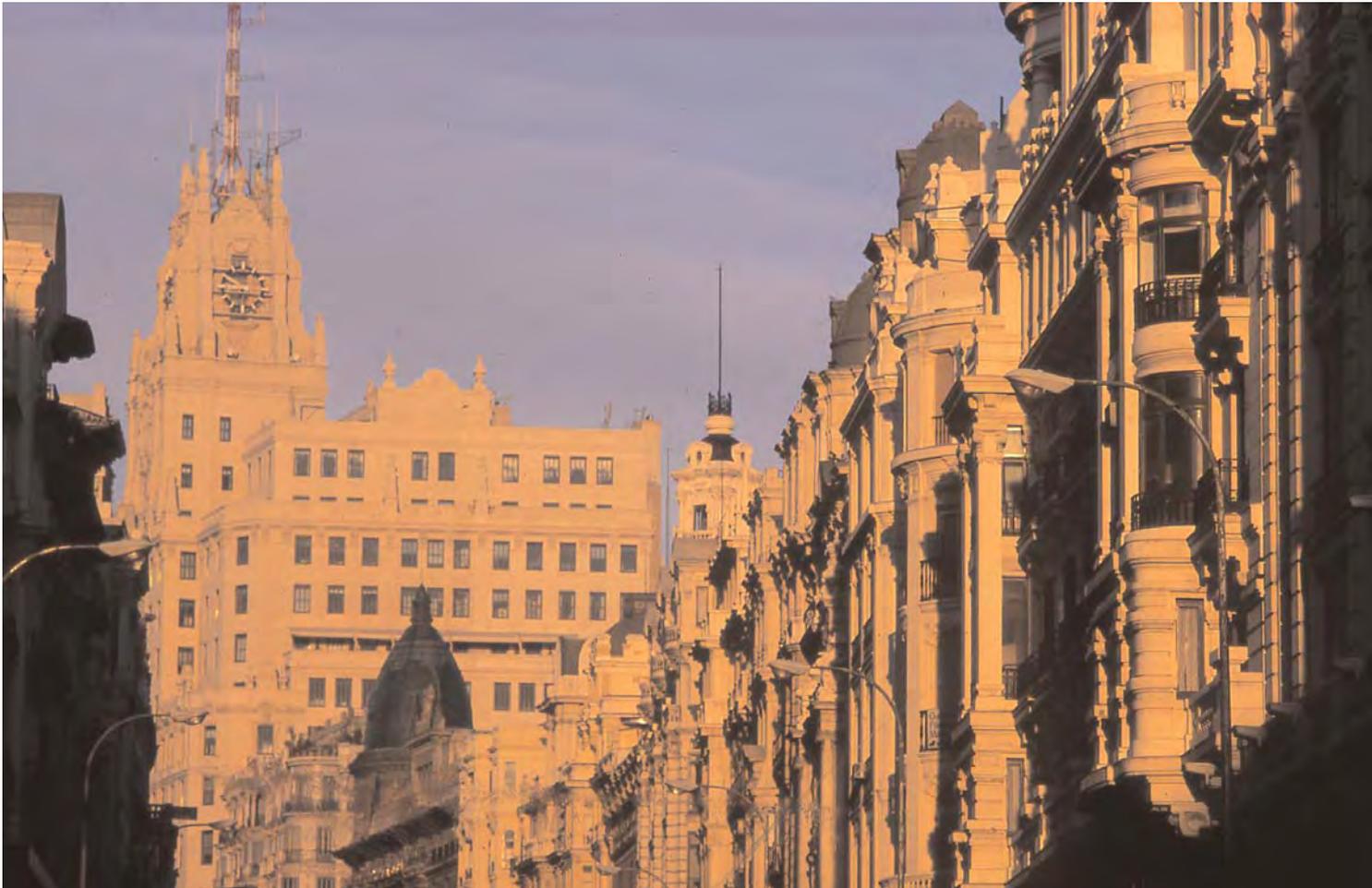
recibidos por el jurado y el público algunos de los proyectos franceses. El proyecto finalmente elegido en 1905 sería el de Luis Esteve y Sallaberry que dirigió las obras, fuertemente imbuido por este gusto modernista francés del que sobresale por su espectacularidad el gran espacio de acogida con su magnífica escalera, considerada

como pieza clave de los escenarios sociales de la burguesía.

Otra obra interesante que ha perdurado dentro de este gusto modernista es la Casa de Eduardo Reynals, en la calle Matute, encargada en 1906 por el ingeniero Pérez Villaamil, nieto del gran pintor romántico, cercana también al gusto de Horta y su encantador empleo

del hierro visto convertido en una posibilidad decorativa más al integrarla en las formas sinuosas del resto de la fachada.

Madrid fue generando desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX nuevas arterias fundamentales para entender su evolución urbana y en ellas fueron apareciendo un conjunto de



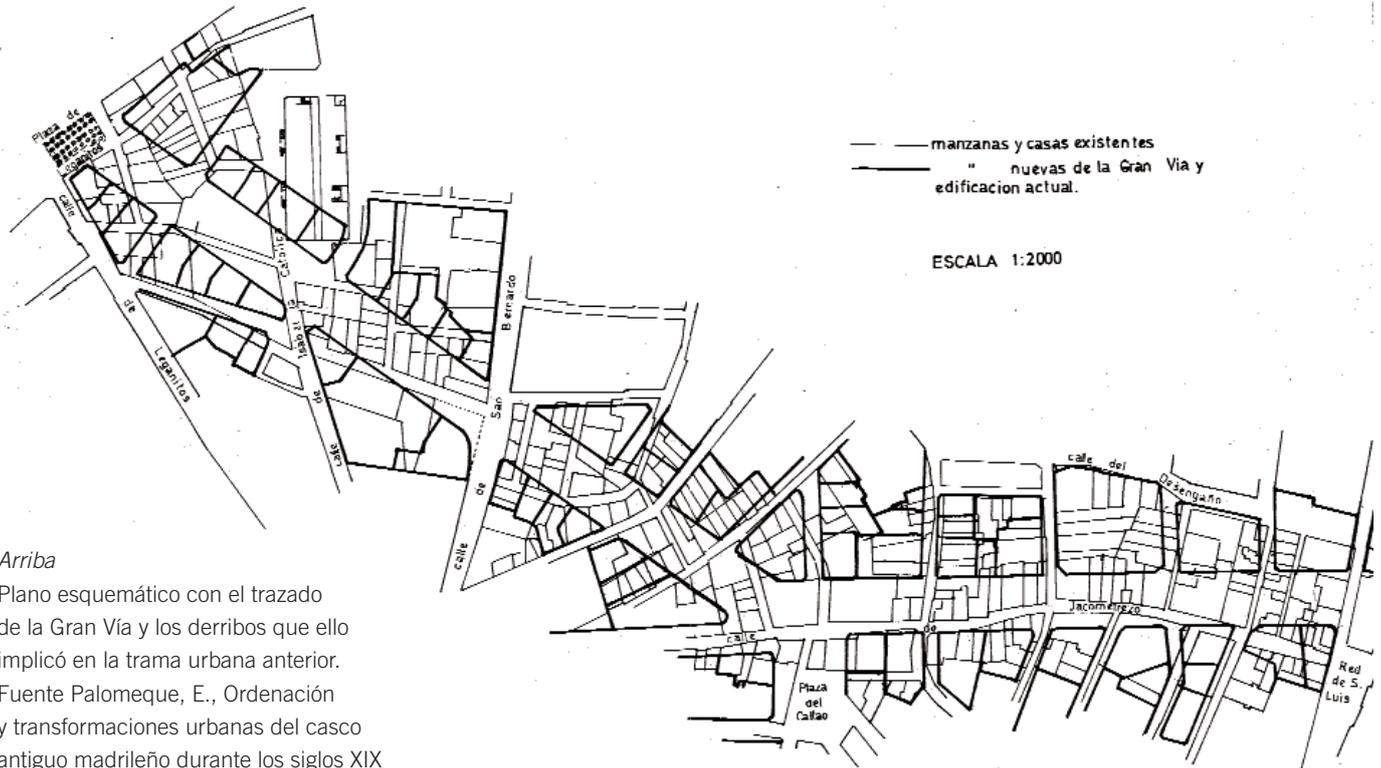
edificios que han pasado a ser el mejor escaparate, para cualquiera que deambule hoy por estas calles, de los idearios, sueños, ambiciones y limitaciones de la sociedad madrileña de entonces.

Durante los primeros años del siglo XX se iniciaría un proceso que cambiará para siempre la morfología de Madrid: la Gran Vía que se irá abriendo y

alineando con esfuerzo, al mismo tiempo que viendo cómo se cercenaban sus expectativas originales, mediante masivos derribos de la trama antigua madrileña, a lo largo de tres etapas que sólo culminaron bastante después de acabar la Guerra Civil.

Para poder arrancar con un proyecto de tal envergadura el Ayuntamiento tuvo que

enfrentarse a numerosos problemas, en parte debido a la protesta de los expropiados y en general del pueblo madrileño, que se resistió a ver desaparecer el Madrid histórico al que estaban acostumbrados, a pesar de su estrechez, mala ventilación e insalubridad. Esta resistencia popular se tradujo con gracia insuperable en la famosa zarzuela del mítico



Arriba

Plano esquemático con el trazado de la Gran Vía y los derribos que ello implicó en la trama urbana anterior. Fuente Palomeque, E., Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX.

Página siguiente

La Gran Vía sobrevolada por el dirigible Zeppelin, instantánea del famoso fotógrafo madrileño Alfonso, testigo de excepción del Madrid de principios de siglo.

Federico Chueca titulada *La Gran Vía*, en la que las distintas calles condenadas a desaparecer en las demoliciones, pertenecientes al acerbo más profundo madrileño, se convertían en castizos personajes de carne y hueso para protestar por el mal trato de la municipalidad.

La puesta en marcha de la Gran Vía coincidió además con el abandono de gran parte de la alta burguesía de la zona aledaña a la Puerta del Sol, la

cual había empezado a ver con buenos ojos las posibilidades del Ensache como lugar residencial, siguiendo la tónica de otras ciudades europeas. Por tanto, esta nueva vía buscó, además de mejorar la circulación, renovar el tejido central urbano para alentar su reutilización mixta habitacional y comercial en sus bajos. La gestión del proyecto se inició en 1898 con Romanones de alcalde y Alberto Aguilera en el Gobierno Civil. Las obras las

llevaron Urioste y Sallaberry, arquitectos municipales.

El primer tramo de la Gran Vía se inició en 1910, poniendo solemnemente la primera piedra el rey Alfonso XIII, pero hubo dos tramos más hasta culminar en la Plaza de España, ya en 1950.

Debido a las dificultades de su ejecución, el resultado final, al haber ido asumiendo numerosos retranqueos y desplazamientos del trazado





primitivo, originó, casi se podría decir que de manera no intencionada, una gran riqueza visual de perspectivas arquitectónicas, muy alejadas a las que hubiera tenido de seguir la rígida linealidad de una calle trazada a cordel. Uno de estos cambios del trazado surgió para salvar de la piqueta el Oratorio de Caballero de Gracia del respetado Juan de Villanueva. Desgraciadamente no pasó lo mismo con el

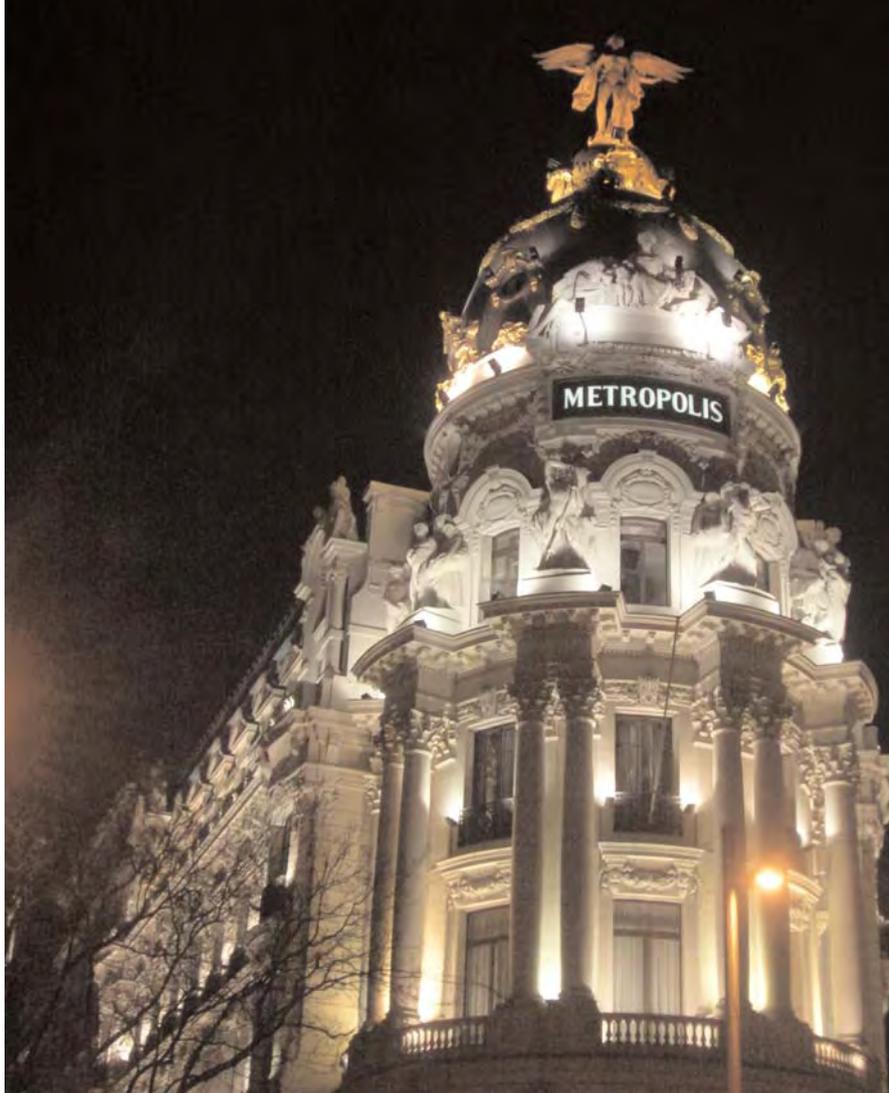
Mercado de hierro de los Mostenses que se derribó en 1930 por parecer que la imagen industrial que transmitía no estaba a la altura del empaque arquitectónico que se pretendía imprimir a la Gran Vía.

El hecho de que el conjunto de la Gran Vía tardase tantos años en su construcción facilitó también que acabara convirtiéndose en un verdadero muestrario de todos los gustos de la arquitectura urbana

durante cuarenta años fundamentales en la evolución de la arquitectura moderna.

Así, si nos detenemos en el primer tramo, hay pocos lugares en España donde mejor se entienda el fenómeno que significaron los estilos nacionalistas y regionalistas arquitectónicos triunfantes en el primer cuarto del siglo.

En la Gran Vía, efectivamente, se puede comprobar el salto dado, desde el orden y



Página anterior

Postal coloreada con una vista aérea donde se aprecian las obras del segundo tramo de la Gran Vía, a partir de Callao.

Izquierda

Edificio denominado actualmente Metrópolis, que acogió en su día los seguros Unión y el Fénix, proyecto de los arquitectos franceses Jules y Raymond Fevrier que llevó a cabo Luis Esteve entre 1905-1910. La actual estatua que lo remata desde 1975 es una victoria alada de Coullant Valera.

El esfuerzo por buscar la originalidad en la diversidad hace que todo este derroche decorativo se amalgame en la imaginación del espectador y se convierta en lo que fue, un alegato suficientemente explícito sobre la coyuntura de incertidumbre cultural en que se hizo. Pasado ese marasmo, de la propia irregularidad y aparente caos ha ido perfilándose una imagen de la Gran Vía única y siempre sorprendente que ha pasado de compararse malévolamente con productos de repostería a resultar profundamente simpática por el incontenible y mareante pulso vital que los madrileños le han seguido transmitiendo.

El “nacionalismo” arquitectónico, que estuvo

regularidad de la arquitectura isabelina, promovida por la burguesía liberal emprendedora y dinámica en sus reformas urbanas, a la postura de cada vez mayor conservadurismo ideológico del primer tercio del XX, que se limitó a reelaborar a pequeña escala los estilos del pasado. Es ésta una arquitectura satisfecha con el oropel de la piedra artificial, de fachada movidísima, llena de citas historicistas, cuyo lenguaje formal empieza y

acaba en cada edificio sin conexión con el siguiente compositivamente hablando, y que incorpora, contradictoriamente con este lenguaje de superficie escenográfica vuelto al pasado, el uso de los bajos comerciales de forma masiva, como reflejo de otro muy distinto nivel de deseos, el de controlar las posibilidades económicas del sistema de mercado que estaba por venir.

latente en toda esta primera etapa de la Gran Vía, fue una tendencia arquitectónica de origen más ideológico que propiamente arquitectónico, alentada por algunas personalidades de la época como Vicente Lampérez, influyente estudioso de la historia de la arquitectura civil española que terminaría siendo director de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Este arquitecto había experimentado largamente con la arquitectura histórica a través de su práctica como restaurador de importantes monumentos españoles en la que aplicó criterios muy historicistas y reconstructivos, imitando sin ambages los estilos del pasado. La literatura y el ambiente



Página anterior arriba

Cuadro de Antonio López titulado *El silencio, visión subjetiva de la Gran Vía*.

Eligiendo una composición muy particular, en la que más de la mitad del cuadro es asfalto, reproduce las líneas dibujadas en él para sugerir los movimientos de unos viandantes y coches que están por llegar, convirtiendo así este lugar, el centro más bullicioso y comercial de la capital, en un lugar cerrado, absorto en sí mismo, todavía no abierto a la ruidosa vida diaria.

Página anterior abajo

La Gran Vía en los años veinte, cuando aún no se había iniciado el proceso de convertir los edificios en meros soportes publicitarios.

Modernidad y vanguardia



noventayochista fueron apelados como la coartada cultural para la actividad que desarrolló el grupo de arquitectos nacionalistas, pues personajes tan carismáticos como Unamuno habían recurrido insistentemente a metáforas literarias en las que el estilo arquitectónico plateresco, y en concreto las torres de Monterrey de Salamanca, ciudad de la que era éste catedrático, se mostraban como paradigma de la persistencia material de la grandeza española.

El primer edificio construido lo promovió la empresa de seguros La Unión y el Fénix, hoy llamado Metrópolis, y fue firmado por un arquitecto francés en un gusto neobarroco

muy impactante para el tipo de casas que había existido entonces por la zona. El siguiente fue el edificio llamado de Grassy en la esquina con Caballero de Gracia, de mucho menos aliento en sus formas y materiales pero con un diseño cargado de intencionalidad nacionalista.

El edificio lo construiría en 1916 Luis Ocharan, un empresario minero que encargará a su arquitecto habitual Eladio Laredo un proyecto para cubrir tan singular solar. Este arquitecto había tenido éxito con un Pabellón encargado personalmente por Alfonso XIII para la Exposición Internacional celebrada en Roma en 1911, exposición en la que tuvieron primeras medallas en pintura

Sorolla y Zuloaga, adaptando el edificio al lenguaje plateresco. No era la primera vez que se utilizaba este revival para publicitarnos como país en exposiciones internacionales, tras haber extraído a lo largo de la segunda mitad del XIX todas las posibilidades de sorpresa que los estilos neoárabes inspirados en la Alhambra podían dar de sí. Este viraje hacia este estilo respondía, además de a su fácil traslado a cualquier programa arquitectónico, a una obsesiva reivindicación nacionalista por recordar los grandes periodos de la historia de la arquitectura española.

El peculiar arranque que hubo que darle a la Gran Vía contribuye a la impresión de tener dos fachadas iniciales,



Abajo

Detalle del edificio construido para Allende obra de Leonardo Rucabado, uno de los ejemplos más caracterizados del llamado "regionalismo" arquitectónico, basado en la reutilización nostálgica de citas decorativas de la arquitectura española, especialmente de los estilos de los siglos XVI y XVII.

Izquierda

Ejemplo de convivencia de lenguajes historicistas en el Madrid del primer tercio de siglo XX en la Plaza de Canalejas.

Pero, curiosamente, a partir de finales de los años setenta del siglo XX, este edificio que parecía despreciarse desde las instancias "cultas", pasó por un proceso de resemantización visual, precisamente por su connotaciones de típico provincianismo madrileño, que lo convirtió en seña de identidad propia frente a la

una retranqueada respecto a la otra, pudiendo compararse de un solo golpe de vista las dos, lo que evidencia el abismo que hay entre ambas: una fachada de gran presupuesto, de estilo monumental francés, y una fachada neoplateresca, titubeante, que hoy en día ha ido despojándose, por los malos

materiales utilizados, de todo su amplio elenco de figuras decorativas a la par que acumulando sobre sí anuncios luminosos que la convirtieron sobre todo en los años sesenta y setenta en un verdadero soporte publicitario.





Izquierda

Detalle de la decoración de azulejos, obra del artista Ruiz de Luna, inspirado en la cerámica de Talavera, muy de moda en esos años.

Abajo

Detalle del edificio antiguo del periódico ABC, proyectado por el arquitecto Aníbal Álvarez siguiendo la corriente tradicionalista de la arquitectura regionalista sevillana.

ella se entendió un muy concreto lenguaje codificado por un reducido grupo de arquitectos. Su principal mentor fue Leonardo Rucabado, arquitecto montañés que, tras estudiar arquitectura en la Barcelona modernista, comprendió la necesidad de transformar la arquitectura academicista afrancesada, a

prepotencia del edificio “de estilo francés”, es decir venido de fuera, y se empezó a utilizar profusamente por artistas, diseñadores gráficos y humoristas, como icono popular representativo del centro urbano madrileño por excelencia, especialmente para

la corriente cultural de la transición democrática llamada “la movida madrileña”.

Dentro de la arquitectura nacionalista hubo una variante paralela como natural derivación y fue la llamada arquitectura “regionalista”, por



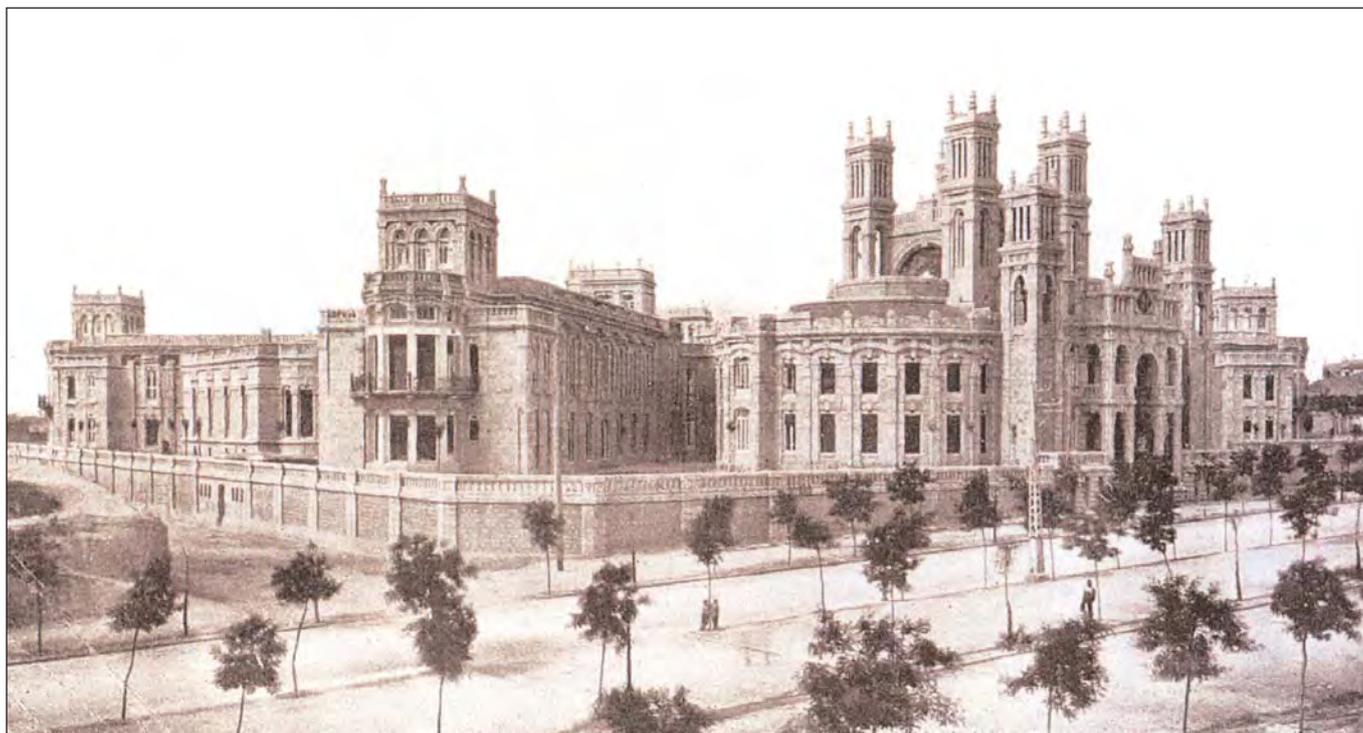
Derecha

Detalle de la cerámica decorativa del antiguo hospital de Maudes.



Abajo

Fotografía antigua donde se pueden apreciar los complejos volúmenes del Hospital de Jornaleros en Maudes, cuando se iniciaba la urbanización de Cuatro Caminos, obra de Antonio Palacios, en la actualidad Consejería de Obras Públicas, Urbanismo y Transportes de la Comunidad de Madrid.



esas alturas anodina. Como sustituto empezó a indagar en la arquitectura de los grandes canteros montañeses del renacimiento y barroco español hasta conseguir formular un repertorio de soluciones formales y decorativas muy personal y efectista que tuvo gran aceptación, especialmente para palacetes exentos por sus movidas plantas y volúmenes, buscando siempre un aire tradicionalista pero renovado y

confortable al incorporar todos los adelantos modernos a estas mansiones, que ya había triunfado en los nuevos enclaves residenciales del norte de España como Neguri o Santander.

Este estilo regionalista montañés, más otro intento del mismo tenor en Sevilla, capitaneado por el arquitecto Aníbal Álvarez en torno a la gran Exposición Internacional que iba a celebrarse en esta

ciudad en 1929, y que dejó también sus huellas en Madrid, concretamente en la fachada del edificio del periódico "ABC" de Castellana, fueron copiados e imitados hasta la saciedad, de manera paradójica, tanto en Madrid como en cualquier parte de España.

En la actualidad, la Gran Vía ha ido asumiendo paulatinamente un proceso de terciarización que ha vaciado de contenido sus primitivos usos



Derecha

Palacio de Correos y Telégrafos, obra del arquitecto Antonio Palacios y el ingeniero Joaquín Otamendi.



residenciales, en los que se alternaban con naturalidad en las plantas bajas, sedes bancarias, empresariales u otras instituciones comerciales o recreativas. Sin embargo, hoy como ayer, si algo caracteriza a la Gran Vía, es su vibrante actividad y la gran diversidad humana que la transita, algo que pocas veces se puede encontrar en una vía urbana en tal alto grado de condensación.

Dejando para más adelante

algunos comentarios sobre los últimos tramos de la Gran Vía, hay que mencionar a una de esas personalidades artísticas que, por sí solas, pueden conferir una perfil característico a una ciudad, caso en esta etapa de Antonio Palacios (1874-1945), uno de los arquitectos que dejó más huella con su arquitectura en el Madrid del primer tercio de siglo XX.

En 1904 Palacios se dio a

conocer ganando el concurso de proyectos para el Palacio de Comunicaciones o Correos, junto al ingeniero Joaquín Otamendi, obra de mucha envergadura que terminaría en 1917 convertida ya en un verdadero telón urbano sin el que hoy no se entendería la Plaza de Cibeles. Esta obra le dio un enorme prestigio catapultándole a una intensa actividad. Toda su obra tendría a partir de entonces un énfasis

Página siguiente

El edificio del Círculo de Bellas Artes de Antonio Palacios, emblemático lugar de gran irradiación cultural, que el autor enfatizó con la utilización de un lenguaje clasicista muy monumental y la incorporación de decoración escultórica de la que sobresale enfáticamente la Palas Atenea, la diosa de la Sabiduría.

que poseía algo de escultórico por la intensidad en la utilización de los elementos arquitectónicos.

El edificio de Correos siguió la tendencia plateresquista de moda pero también empezó a visualizar nuevas maneras de componer cercanas al estilo “secesión” vienés, las cuales se irán haciendo más palpables en sus obras posteriores como el gran Hospital de Jornaleros de Maudes (1908-1916), que ocupó toda una manzana del ensanche del XIX, en una zona suburbial, como resultado de la política obrera de la restauración. En él empleó ya acero para la estructura, adaptada a una tipología hospitalaria organizada en torno a un patio octogonal del que irradiaban cuatro brazos para distintos pabellones de infecciosos, y otros dos brazos menores unidos por puentes metálicos. Se coronaba el conjunto con una gran iglesia. Resalta además de la articulación de los volúmenes, rematados con torres de un renacimiento muy simplificado, los materiales que combinó:

granito, casi sin devastar, que contrasta vivamente con el despliegue de vanos acristalados y de cenefas polícromas de las cerámicas vidriadas, con motivos decorativos geométricos, obra de Daniel Zuloaga.

La otra obra por la que en la actualidad es tan respetado Antonio Palacios es por el edificio del Círculo de Bellas Artes (1919-26) en la calle Alcalá, sede de una de las instituciones de mayor influencia en la vida cultural madrileña. El resultado es de una gran riqueza plástica dentro del conjunto urbano por la irregularidad de unos volúmenes brillantemente resueltos que manifiesta la gran variedad de usos de su interior. En este proyecto demostró estar ya en un nivel de mayor abstracción clasicista, cercana a planteamientos de jóvenes arquitectos y discípulos de la Escuela de Arquitectura que terminarían dando el salto hacia el movimiento moderno en arquitectura, los profesionales de esta generación.



La nueva visión de la realidad española en la pintura madrileña

La tertulia del café Pombo, cuadro de José Gutiérrez Solana, 1920. En él se encuentran múltiples alusiones a su personal mundo interior, como la utilización del recurso del cuadro dentro del cuadro para aludir de manera surreal a la presencia opresiva de los antepasados. El personaje en pie es Ramón Gómez de la Serna, gran divulgador de las vanguardias europeas en Madrid.

Durante el siglo XX, debido al cambio que se va a producir en el sistema de producción y mercantilización del arte, Madrid se convirtió en receptor de obras de artistas de todas las provincias que han quedado en colecciones particulares. Desde el punto de vista de lo que ha perdurado y ha marcado realmente la identidad cultural contemporánea madrileña hay pocos, pero destacados representantes.

La “veta brava”, como se ha denominado la pintura madrileña inspirada en el mundo goyesco, tuvo un destacadísimo sucesor en la figura del artista madrileño José Gutiérrez Solana (1886-1945), el cual se puede decir que fue, después de Goya, el pintor que supo reflejar más profundamente lo que era la parte oscura de esta ciudad. Se le considera dentro de la

tendencia expresiva de un Alenza pero fue un artista que, aunque reconocido, se mantuvo totalmente aislado del panorama artístico de su tiempo. Su temática se adentra en la España Negra, sobre la que también realizó muchos trabajos literarios de interés. Su inclinación natural fue hipersensible, debido a su particular infancia y a la experiencia de locura que vivió desde siempre por tener que



cuidar de su madre sumida en una pacífica demencia. Ello le hizo centrarse en el mundo marginal y doloroso de los suburbios, en la sordidez del trabajo de las clases humildes, de los prostíbulos, del teatro y los carnavales, cualquier sitio donde pudiera encontrarse cara a cara a la miseria, la locura y la farsa, incluso la muerte, lo putrefacto o momificado. Este es el sentido de sus numerosos

cuadros de muñecas, de máscaras y calaveras.

Fue íntimo amigo del escritor de las greguerías, Ramón Gómez de la Serna uno de los críticos y literatos más inteligentes de los inicios de la modernidad artística madrileña. Solana le retrató junto a otros contertulios conocidos, y él mismo, en el café Pombo al que iban habitualmente.

Su obra fuertemente expresionista, de colores

sombríos, de pincelada gruesa y muy empastada, tuvo siempre una actitud fuertemente crítica frente al inmovilismo de los caciques de la España de entonces y contra las jerarquías eclesiásticas, muchas de ellas demasiado acomodaticias a pesar de la terrible realidad social española.

Le fascinaba la pintura barroca española de los cuadros de Valdés Leal. Coleccionista

empedernido de objetos raros, estrambóticos y morbosos, su ambiente natural fue el mercado del Rastro que visitaba puntualmente y que le nutrió imaginativamente toda su vida. Fue un hombre especialísimo que generó su propia leyenda y caló hondamente en el pueblo madrileño.

Ignacio Zuloaga nació en Eibar (1870-1945). Su formación discurrió primero en Madrid como copista del Prado, lo que le hizo conocer a la perfección la obra de Goya y Velázquez, que fueron siempre un referente en su obra, y siguió en Italia y París, donde trabajó en el estudio del pintor simbolista Puvis de Chavannes. Allí tuvo ocasión de conocer a Degas, Gauguin y Toulouse-Lautrec, aprendiendo la técnica del impresionismo.

Derecha

Fotografía muy ilustrativa de la poética de nihilismo antiburgués, que preluvió la abierta ruptura de la vanguardia. Ramón Gómez de la Serna, que aparece acompañado por un maniquí femenino, fue el iniciador del método de unir libre e irónicamente objetos, rompiendo la lógica convencional, para generar una posición crítica a través de la sorpresa intelectual.

Abajo

Las coristas de José Gutiérrez Solana, 1921.

Aunque Zuloaga es un artista nacido más tarde y por tanto entra más de lleno en la problemática del siglo XX, se le ha equiparado a Sorolla en muchas ocasiones porque ambos, a pesar de tener enorme éxito de público tanto





Abajo
 Torerillos de pueblo, 1906.
 Ignacio Zuloaga.



en España como en el extranjero, personifican dos visiones y manera de expresar contrapuestas.

Su gran atracción por el mundo de los toros que le acompañó toda su vida, hasta el punto de ser su féretro portado a hombros por toreros consagrados cuando salió de su casa madrileña, le acercaron desde un principio a escenas y ambientes de costumbres populares que realizó con un técnica de trazo grueso. Sus largas estancias juveniles en el taller de su tío ceramista Daniel, instalado muy pintorescamente en una iglesia desacralizada, San Juan de los Caballeros de Segovia, le van descubriendo un paisaje y unos tipos humanos con los que se va a identificar, creciendo ante sus ojos la dimensión espiritual y fatalista de Castilla que la



Izquierda

La procesión de la muerte,
José Gutiérrez Solana, 1930.

Derecha

El Cristo de la Sangre de
Ignacio Zuloaga, 1911. Al
fondo Ávila ciudad castellana
mística por antonomasia.

Generación del 98 estaba evocando en múltiples escritos.

Inicia su relación con los escritores noventayochistas y su arte se centra cada vez más en plasmar a través del paisaje castellano y su gente toda la dureza de la idiosincrasia nacional. La áspera realidad que describen sus lienzos son rechazados en un principio por la crítica aunque no llegue nunca al pesimismo onírico de Solana. Unamuno y otros escritores le considerarán el pintor que los representaba de manera más profunda y le apoyarán con entusiasmo.

Termina rechazando abiertamente el simbolismo modernista en que se había



iniciado porque no le sirve para expresar lo que quiere y prefiere una pincelada muy pastosa y ondulada de colores predominantemente sombríos, como manchados, de los que emergen de vez en cuando colores extremadamente vivos y calientes. En su pintura los rostros y los ropajes de los hombres y mujeres del pueblo

parecen mimetizarse con los surcos y los pedregales de la tierra castellana.

Retrató a la mayoría de los personajes de su tiempo, llevando una intensa vida de relaciones sociales. A partir de la Primera Guerra Mundial decidió volver al País Vasco donde vivió en un monasterio medieval en Zumaya (Guipúzcoa). Tras la

Guerra Civil española fue reclamado para pintar los retratos de Franco y todo el círculo social de entonces por la aureola de gran pintor amante del alma castellana, pero sus retratos de esta época fueron más convencionales. Sus extraordinarios dibujos son también parte fundamental de su amplia obra.



LA IRRUPCIÓN DE LAS VANGUARDIAS EN LA CAPITAL

El racionalismo arquitectónico • Las
plasmaciones pictóricas de las vanguardias



Izquierda

Vidriera con motivos inspirados en el futurismo, situada en las escaleras de una vivienda en la calle Marqués de Cubas, 1925, también del taller de Maumejean.

El racionalismo arquitectónico

Después de casi un siglo de mimesis historicista, el ambiente arquitectónico madrileño empezó a hacerse eco de la necesidad de un cambio radical. En las primeras décadas del siglo en Europa se estaba germinando un movimiento que pronto estallaría en su radicalidad estética extrema, el racionalismo. Antes había habido muchos intentos de dotar de cierta racionalidad a la arquitectura pero será ahora, en la etapa de entreguerras, cuando eclosionase como resultado de un proceso complejo desarrollado tanto en Europa, iniciado por figuras como Adolf Loos, el grupo neoplasticista Stijl holandés, el constructivismo ruso, la Bauhaus alemana y Le Corbusier en Francia, como en Estados Unidos con la Escuela de Chicago y Wright, que terminarían cohesionándose en el movimiento moderno,

renovando radicalmente la arquitectura.

Se introduce ahora en el debate arquitectónico la idea de adaptar el lenguaje arquitectónico a la plástica cubista y abstracta y la exigencia de canalizar el diseño industrial para abaratar costes y hacer más funcionales los edificios. Será común también a estos pioneros del cambio la firme convicción de que la nueva arquitectura podía conseguir grandes mejoras sociales, y tener una carga de profundidad revolucionaria.

Antes de ser asumidas en toda su dimensión las tesis más radicales del racionalismo, hubo un fenómeno intermedio, casi coetáneo pero de menos entidad intelectual, que tuvo intensa plasmación formal en el diseño y éste fue el art déco, que se desarrolló en la década de los años veinte. Fue una tendencia esencialmente decorativa de

depurados diseños basados en el geometrismo más sutil y exótico, derivada de una manera un tanto superficial de los conocimientos que se tenían ya del cubismo pictórico y del carácter aerodinámico propio del futurismo. Fue totalmente contraria a la sinuosidad curvilínea y orgánica del modernismo anterior.

El diseño art déco se inclinó por el mobiliario o cualquier artefacto de origen industrial que se utilizase en la vida cotidiana a los que quiso otorgar un cierto aura de exclusividad. Por ello también fue un estilo idóneo para aquella nueva arquitectura que quisiera dar imagen sofisticada e internacional. Surge así una arquitectura cuyas fachadas serán muy geométricas, compactas y planas sin los elementos “volados” de las décadas anteriores. En este sentido, esta tendencia

Abajo

Detalle del remate del antiguo Banco de Vizcaya, en la calle Alcalá, hoy oficinas de la Comunidad de Madrid, obra de M.I. Galíndez, 1930. Las referencias al lenguaje clasicista han sido enormemente depuradas hasta convertirlas a la modernidad y así la plenitud, predominantemente geométrica, gana a la sobreabundancia de molduras historicistas de la etapa anterior.

arquitectónica se considera el inicio de la vanguardia, pues empezó a acostumbrar al ojo al “despojamiento” decorativo.

El art decó no pretendió llevar el diseño a la clase media, como querría el racionalismo, sino, al contrario, significar a su clientela a través de él, por ello los diseñadores escogieron materiales caros y raros, nunca utilizados, como el

chromo, la baquelita, la resina incluso los primeros plásticos, es decir el refinamiento excéntrico de los materiales industriales o por el contrario exóticas maderas y otros materiales naturales traídos de lejanos lugares, objetos para una élite deseosa de diferenciarse de la pesada decoración historicista y modernista coexistente.

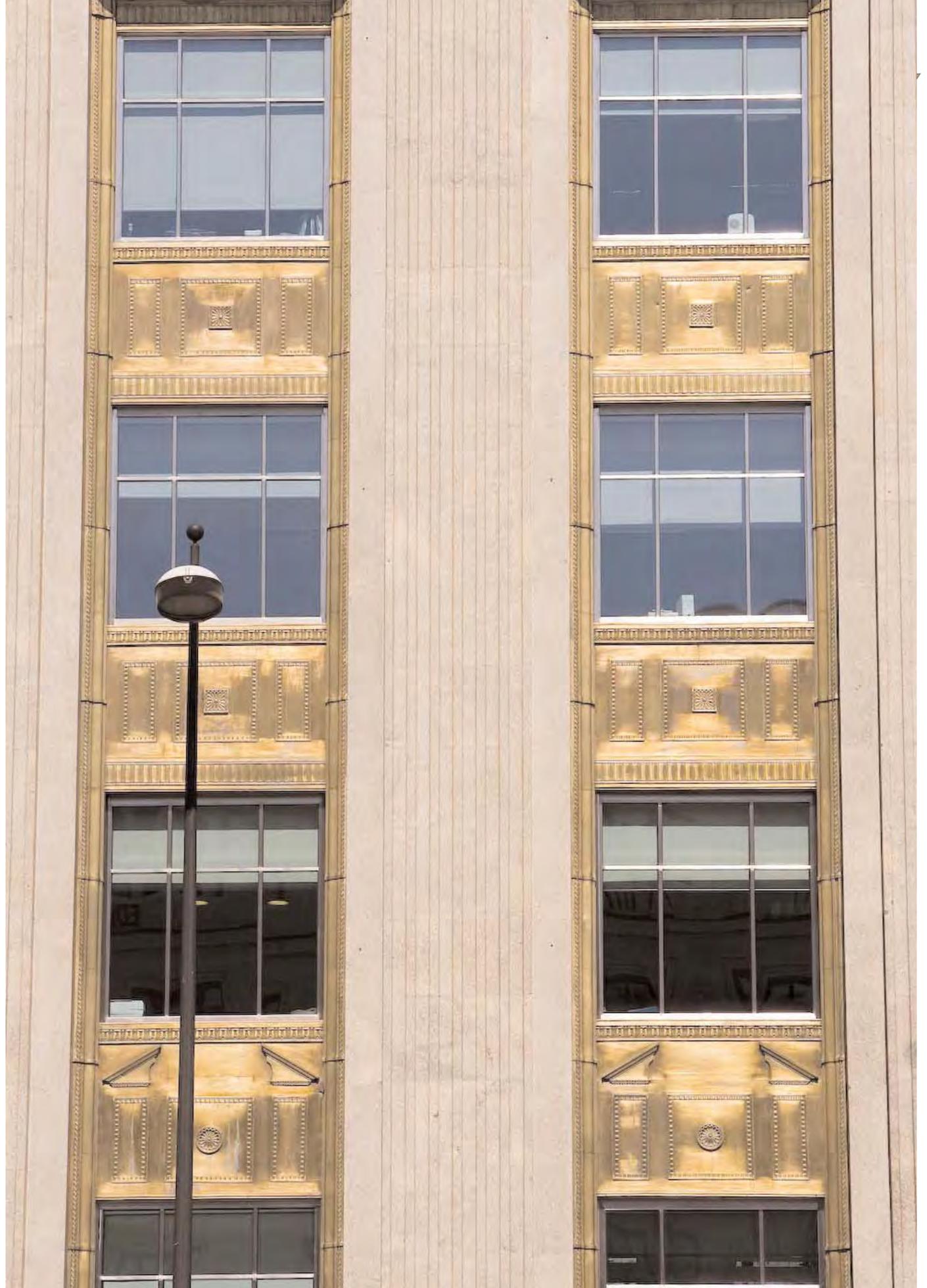
Página siguiente

Detalle del antiguo Banco de Vizcaya. Los sofisticados antepechos de bronce recuerdan al estilo de la Escuela de Chicago y concretamente la obra del famoso arquitecto Sullivan.

Geometría a través de la nueva mirada descubierta en la escultura africana que los cubistas coleccionaban, y plasmada en las escenografías de los ballets rusos de Diaghilev que triunfaban en París y en cuyos decorados había colaborado Picasso. Geometrismo influenciado por los descubrimientos recientes de la tumba de Tutankhamon, e incluso del mundo maya precolombino.

Entre los años 1925 y 1936 la arquitectura se fue desgajando de todos los resabios historicistas y decadentistas y a abrirse con convicción a la modernidad. La visita de Le Corbusier, uno de los padres de la modernidad, a la Residencia de Estudiantes levantó entusiasmos y de alguna manera sirvió para unir a arquitectos madrileños y barceloneses (la dos únicas escuelas de arquitectura que en ese momento existían) del que surgió el GATEPAC (Grupo de







Izquierda

Escultura de una figura helénica que remata el edificio art decó de la Gran Vía.

Página siguiente izquierda

Izquierda: Detalle de vidriera art decó del Hotel Palace.

Página siguiente derecha

Detalle de la vidriera del Banco de España en la que se fusiona los motivos figurativos del obrero que simboliza la Industria y los motivos geométricos decó.

Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) en 1930, un verdadero proyecto cultural para la modernización de la académica cultura arquitectónica española, para la aceptación de la vanguardia en España.

De las primeras plasmaciones de la arquitectura moderna en esos años, algunas se dieron en el segundo tramo de la Gran Vía, como el cine Capitol de Martínez Feduchi y Eced (1931-1933) edificio que vuelve a actuar como bisagra visual urbana de los ejes quebrados de esta arteria,

dándosele a este reto visual una solución de fachada exquisitamente diseñada con formas curvadas que van decreciendo según se asciende, de suave tendencia expresionista inspirada en el alemán Mendelsohn, y que configuró con su forma de proa de barco más que una fachada, un hito urbano, aunque también haya tenido que sufrir su fachada el acoso de la publicidad.

También se experimentó esta nueva arquitectura en urbanismo con la Colonia del Viso (1933-1936) de Rafael Bergamín que no tuvo

continuidad, y que consistió en la articulación de prototipos individualizados que tenían en común una tipología de base y un lenguaje cercano al racionalismo alemán y holandés del neoplasticismo, de volúmenes geométricos muy sencillos, con fachadas enfoscadas en blanco y cuidando al máximo el tema de la orientación. Hoy en día se consideran casi un emblema de una etapa de la cultura madrileña.

De Arniches, Domínguez y el gran ingeniero Eduardo Torroja es el Hipódromo de la Zarzuela de 1935, interesantísimo por las



bóvedas laminares de hormigón de la gran marquesina, que se despliegan sin sustentación alguna sobre el graderío, pero que se estabiliza con el vuelo de la cubierta de la sala posterior de apuestas.

Antonio Zuazo (1887-1970), bilbaíno de nacimiento, se le considera la gran figura de la generación madrileña de 1925 y el mejor representante de la arquitectura construida en la etapa republicana. Estudió en la escuela de Barcelona y sus primeras obras todavía tuvieron ecos de la arquitectura anterior, como el Palacio de la Música, pero



Derecha

El magnífico chaflán curvado del edificio del cine Capitol, en Callao, de los arquitectos Feduchi y Eced, a los pocos años de su inauguración.

pronto dio un giro radical a su obra y a los fines que ésta perseguía.

La obra que le consagró fue la llamada “Casa de las Flores” (1931-1932), por haber conseguido en ella generar el modelo ideal de bloque de vivienda particular durante la República como alternativa a la ostentación de las residencias de otros barrios del Ensanche que había traicionado las ideas originales del Ensanche creando manzanas de viviendas sólo abiertas a patios angostos y sin luz apenas, con poca fachada y mucho fondo.

La Casa de las Flores demostró la posibilidad de cambiar las manzanas cerradas del Plan Castro por el bloque abierto que marcará el futuro de la vivienda colectiva. Para conseguirlo proyectó Zuazo un doble bloque lineal adaptado al solar de la manzana del Ensanche con un largo patio





Abajo

Dos obras excepcionales del gran ingeniero Eduardo Torroja: arriba, fotografía de época con la cubierta de la tribuna de hormigón, a base de bóvedas laminares de hormigón, solución muy innovadora para el Hipódromo de la Zarzuela, en el que trabajó junto a los arquitectos Carlos Arniches y Martín Domínguez, en 1935. Abajo el Frontón de Recoletos, para el que ideó un espacio generado por sus bóvedas de hormigón prensado, destruido por las bombas durante la Guerra Civil a los pocos meses de ser inaugurado.

interior que separaba los dos bloques, y un espacio central ajardinado que se abre a la calle. Otro gran logro era actuar de una vez en toda una manzana y demostrar que sobre ese trazado impuesto se podía mejorar la vivienda, construir una ciudad más racional sin eludir un compromiso ético de mejora social, de sinceridad constructiva antiespeculativa.

Este edificio resultaba aún más sorprendente en esos momentos, rodeado por edificios llenos de molduras y balaustres. A pesar de su búsqueda de simplicidad el diseño formal de la casa fue cuidado hasta el límite utilizándose el ladrillo tan habitual en Madrid pero obviando ya por innecesario el lenguaje neomudéjar a favor de la sinceridad de las formas. Fue una de las primeras casas con las esquinas rectas pero ello sin perder la variedad visual que el arquitecto basó más en la composición de fachada que en la ornamentación. Por primera vez se construyó el balcón en

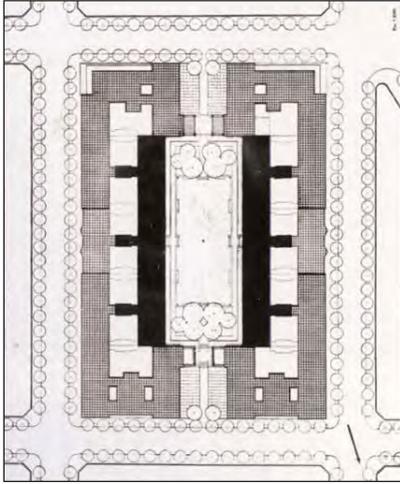


Arriba

La planta de la Casa de las Flores, donde se intentó introducir la idea de manzana abierta que conectaba la calle con un interior ajardinado.

Abajo

El edificio propio del primer racionalismo de Gutiérrez Soto.



profundidad, algo luego plenamente asimilado, pudiendo incorporar bandas continuas de flores que fue lo que dio nombre a la casa. Por todo ello fue percibida por todos como un símbolo de la nueva arquitectura que estaba por llegar.

La otra gran contribución de Zuazo fue el proyecto de los Nuevos Ministerios de la Castellana que le encargó el gobierno de la República en 1932. Esta obra la consideró Zuazo la gran posibilidad de manifestar cómo debía ser la

nueva arquitectura pública, y para ello se basó en la sobriedad de la piedra que enlazó con el deseo de grandiosa sobriedad de la obra de El Escorial, de la que era un gran estudioso. La Guerra interrumpió su intervención en la obra y fue retirado en 1944 de las obras de este gran proyecto.

En 1930 había ganado el Concurso Internacional para la Ordenación de Madrid en 1930, junto con el ingeniero alemán Jansen, que preveía el crecimiento de Madrid hacia el norte, prolongando la Castellana, hoy esencial en la estructura urbana del moderno Madrid, que no pudo llevar a cabo, pero sus ideas se plasmaron finalmente por otros, aunque rebajando el nivel de exigencia inicial.

Luis Gutiérrez Soto (1900-1977), madrileño y formado en Madrid, destacó por su enorme versatilidad y capacidad de asimilación de los más dispares lenguajes arquitectónicos.

Pionero del racionalismo durante la dictadura de Primo de Rivera y después durante la República, fue el que más obra construyó, haciendo el cine Europa en 1928 y el Barceló en 1930, que





Izquierda

El edificio del antiguo cine Barceló de 1929, destaca por la elegancia de líneas propia del primer racionalismo, obra de Luís Gutiérrez Soto.

Abajo

Fachada del edificio de Nuevos Ministerios.

todavía resultan impactantes por su modernidad cercana al expresionismo.

También realizó gran cantidad de proyectos de vivienda privada, en las que formuló nuevas maneras de distribución interior de la vivienda burguesa que tuvieron gran aceptación entre la clientela madrileña.

Tras la Guerra Civil su lenguaje supo adaptarse a las exigencias del monumentalismo nuevamente historicista de Franco.

En los años cincuenta, tras un viaje por Estados Unidos, volvió a integrarse en el lenguaje moderno.



La Ciudad Universitaria



La Universidad Central, que era como se llamaba entonces a la universidad madrileña, había heredado las funciones de la Universidad de Alcalá al desamortizarse ésta y trasladarla a Madrid capital (donde se llamó Universidad Complutense hacia 1970 aunque la verdadera complutense fuera la de Alcalá por estar localizada en ella la antigua ciudad Complutum romana). Paralelamente a la actividad propiamente universitaria, en el primer tercio del siglo XX, se inició una serie de procesos en cadena que intentaron elevar el nivel cultural del país y adaptarlo al mundo científico moderno. Para ello, en 1907, se creó la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas por el Ministerio de Instrucción Pública, que así recogía todo el debate noventayochista de autocrítica que se había canalizado en el nuevo ideario europeísta de la Institución Libre de Enseñanza y su fundador Giner de los Ríos. El éxito de esta Junta se debió a la acertada elección de sus miembros, provenientes de todas los idearios, a la

libertad que, a pesar de ser un órgano oficial, disfrutó y su sencillez organizativa y poco burocratizada.

Como colofón a este afán de actualización de la vida universitaria se fue gestando la idea de crear una ciudad universitaria pues las facultades estaban desperdigadas por antiguos conventos y palacetes medianamente acondicionados. Se decidió el modelo más moderno, el americano a base de pabellones abiertos por grandes ventanales que daban a un campus común.

Las obras se iniciaron en 1927 en unos terrenos cedidos por Alfonso XIII que fue un gran impulsor del proyecto y, bajo la dirección del arquitecto Modesto López Otero, con el que trabajaron buen número de los mejores y más jóvenes arquitectos del momento: Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa, Agustín Aguirre, Pascual Bravo, y el ingeniero Eduardo Torroja, destacando la Facultad de Ciencias y el llamado Grupo Médico –compuesto por las facultades de



Arriba

Arriba, vista aérea de la Ciudad Universitaria, la zona del Hospital Clínico, recién inaugurado.

Izquierda

Fachada del edificio de Ciencias, proyecto de 1928 de Santos Nicolás y Eduardo Torroja, de 1928, y reconstruido en 1943.



Medicina, Farmacia y Odontología y el Hospital Clínico que se pensó como lugar para que los alumnos ejercieran sus prácticas, todos ellos realizados por Miguel Sánchez Arcas (1928-1936). Los pabellones abiertos de este conjunto fueron los más modernos con sus volúmenes desnudos relacionados con la arquitectura alemana y centroeuropea del momento con la que tuvo relaciones directas Sánchez Arcas.

La arquitectura de la Ciudad Universitaria no pudo librarse de un cierto compromiso académico por dotarla de carga representativa. Quizás las obras en las que contribuyó el brillante ingeniero Eduardo Torroja fueron las más libres y adelantadas a su tiempo. La Ciudad Universitaria finalmente reflejó

el esfuerzo por obtener una cierta síntesis de todas las tendencias coexistentes en tan fértil periodo que tuvo en común un nivel de diseño importante que marcó un antes y un después en la historia de la arquitectura madrileña por la extraordinaria ambición del proyecto y la gran novedad urbanística que supuso la integración de los pabellones en el campus. Cuando se inició la Guerra estaban terminados una gran parte de los pabellones pero durante el conflicto el bando republicano se atrincheró allí quedando semiderruido el conjunto universitario. Después de la Guerra se reconstruyó entero siendo dirigidas las obras por los mismos arquitectos salvo el caso de Lacasa y Sánchez Arcas que tuvieron que exiliarse.



Arriba

Portadores de la Antorcha obra de 1953 de la artista Anna Hyatt Huntington, esposa del Presidente de la Hispanic Society de Nueva York, que lo donó a la Ciudad Universitaria. En segundo término, fachada de la Facultad de Medicina de Miguel de los Santos Nicolás, de 1928, reconstruida en 1941.

Izquierda

Plano con la red de trincheras del frente situado en la zona de la Ciudad Universitaria durante la Guerra Civil.

Autorretrato Cubista de Salvador Dalí. Relizado durante su etapa madrileña en 1923





Arriba

Fotografía en la que aparece Salvador Dalí en su etapa de estudiante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde ingresó en 1922.

Muchos historiadores se han preguntado si existió en Madrid una vanguardia plástica verdaderamente cohesionada. Las respuestas dadas han ido introduciendo variados matices pero la opinión general tras el paso del tiempo es que no hubo, en cuanto tal, una clara vanguardia aunque sí personalidades de gran valor.

La tendencia en el primer tercio de siglo fue la pintura figurativa naturalista. Aunque de manera muy minoritaria, como siempre ocurre cuando hay un cambio cultural, se dieron en Madrid los primeros pasos hacia la recepción de las vanguardias europeas, que pudo canalizarse gracias a la actividad de un grupo de escritores y artistas en

Las plasmaciones pictóricas de las vanguardias

Abajo

Rafael Barradas, pintor uruguayo (1890-1929), hijo de emigrantes españoles, como Joaquín Torres García su compatriota, expuso en Madrid en 1917 y se integró en las filas del ultraísmo. Organizó su propia tertulia en el café de Oriente a la que asistieron Dalí, Buñuel y Lorca.

torno a 1918, en plena Primera Guerra Mundial, a través de los que se llamó ultraísmo. Esta corriente era la irrupción

explosiva en la modernidad y para ello estos artistas no dudaron de la necesidad de liquidar el modernismo al que



Página siguiente

Bodegón de Francisco Bores, uno de los protagonistas de los acontecimientos vanguardistas de los años veinte en Madrid. Formaría parte de la llamada Escuela de París, ciudad en la que terminó su formación. Gustó definir su obra dentro de un "lirismo espacial", deudor del cubismo y el color fauvista.

Abajo

Cuadro titulado *Guitarra ante el mar* de Juan Gris, 1925.



consideraban en lo literario y artístico la materialización de la decadencia del momento cultural.

El ultraísmo en el plano literario destacó por una riqueza de metáforas de contenido conceptual sorprendentes, frente al esteticismo formal anterior, no

exento de un nuevo lirismo y de un nuevo y definitorio rasgo: el humor. Humor, ironía como procedimiento para decir lo imposible, lo inaceptable a través de los insólitos hallazgos que producían en el espectador un elemento de sorpresa de descolocación mental como acción embrionariamente revolucionaria, actitud radical

que iría evolucionando durante los años veinte.

El ultraísmo tuvo fuertes influencias del futurismo italiano en cuanto a qué tipo de acción radical había que desarrollar frente al decadentismo burgués y a la obsesión por representar lo contemporáneo mediante la plasmación de novedades como la velocidad, que se consideraba como el principal logro de la modernidad traído por las máquinas o también fue deudor del dadaísmo centroeuropeo que buscó en lo absurdo el método para lograr el distanciamiento crítico de la realidad.

Lo que unía en un solo grupo a estos jóvenes ultraístas madrileños era una cierta negación intelectualmente violenta; era más que una tendencia estética, una actitud espiritual producto en parte del horror que la Primera Guerra Mundial produjo en los intelectuales europeos, especialmente alemanes,



tiempo mediante superposición de planos tomados desde distintas posiciones en alusión al movimiento como acción temporal. Pretendían la simultaneidad y la vivacidad imaginativa, buscaban la lírica no en lo erótico sino en la propia vida moderna, nunca tratada de esa forma hasta entonces.

Este movimiento ultraísta que tuvo muy corta existencia como tal, sin embargo dejó una gran huella en las generaciones de vanguardia posteriores. Se erradicaba la actitud de efusión sentimental, lo anecdótico y la tendencia narrativa. De esta corriente surgió una nueva mentalidad, un legado que ha pervivido de manera clara en la cultura española madrileña, quizás gracias a ciertos intelectuales como Gómez de la Serna y sus greguerías, verdaderos chispazos de inteligencia crítica frente a la sociedad adormecida en su

llegando al más absoluto rechazo de los valores burgueses que la habían propiciado. Serán extremadamente antidogmáticos, más que obras generarán actos, acciones públicas, como conferencias y veladas literarias, que tendrán siempre en común el sentido provocador contra la moral o

cualquier forma de ley o normativa ortodoxa política, incluso contra el supuesto sentido común.

Hubo en las obras de estos pintores ultraístas una cierta percepción fragmentaria de la “realidad” que tenía también ciertos ecos cubistas en su manera de captar el sentido del

autocomplacencia. Estos grupos vanguardistas cambiaron para siempre la mirada sobre las realidades aceptadas y nos recordaron la capacidad liberadora del humor y del absurdo que en España y concretamente en Madrid tendría tan brillantes muestras culturales incluso después de la Guerra Civil, concretamente en la revista gráfica “La Codorniz”, fundada en 1941 y que perduró hasta 1977.

Desgraciadamente mucha de la obra de los inicios de la vanguardia ultraísta ha desaparecido o está ilocalizable en colecciones particulares, pero se pueden conocer algunas muestras gracias a la colección permanente del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, provenientes del antiguo Museo de Arte Moderno que las adquirió en su momento y también por adquisiciones posteriores.

Gran parte de las figuras de este movimiento se integraron posteriormente en la estética

surrealista iniciada por Breton en París hacia 1922. La Generación del 27 supo aunar todos estos conceptos revolucionarios con la mejor tradición española, recogiendo el culto por la metáfora ultraísta y el desdén por el sentimentalismo y la retórica así como el concepto poético del misterio de raíz popular.

En la Residencia de Estudiantes se conocieron y vivieron toda

suerte de experiencias creativas Buñuel, Lorca y Dalí junto a otros amigos íntimos entre ellos Pepín Bello, con el que montaron acciones delirantes en contra de los “putrefactos”, es decir, aquellas cosas o personas de los que había que abominar por su decadencia moral y estética. Otro amigo sería Moreno Villa, poeta e ilustrador de la revista de la Residencia de Estudiantes y de “La Gaceta





Página anterior

Cuadro titulado *Accidente*, de Alfonso Ponce de León, 1936. El artista nos adelanta su propia muerte, acaecida en ese mismo año. Colaboró con la Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Dentro del realismo mágico, de influencia alemana, hace su autorretrato, centrado en el tema de la autodestrucción, mediante símbolos utilizados con espíritu muy moderno, como el encuadre de la escena o la luz dirigida que centra la acción de manera cinematográfica.

Abajo

Rosario Velasco, *Adán y Eva*, obra también representativa de la corriente de la nueva objetividad.



La Residencia de Estudiantes

Uno de los patrimonios intangibles, pero no por ello menos actuante su influjo aún hoy sobre la cultura madrileña, fue la labor de la Institución Libre de Enseñanza en pro de la incorporación a la modernización científica y artística de la sociedad madrileña. La Residencia fue uno de los organismos creados por la Institución Libre de Enseñanza.

La Institución Libre de Enseñanza había sido fundada en 1876 por varios catedráticos y profesores de Universidad e Instituto, separados de sus clases por protestar contra unos decretos del Ministerio de Instrucción Pública de 1875, que ellos consideraron un atentado a la libertad de cátedra. Como institución privada independiente de Estado, y por tanto sin subvención oficial ninguna, la ILE organizó centros de enseñanza primaria y secundaria por considerar esencial partir desde los inicios para la verdadera renovación de la cultura española, siguiendo para ello una pedagogía completamente nueva en España que perseguía desarrollar y estimular íntegramente todas las facetas del individuo de manera libre no dogmática, independiente de todo credo religioso y político.

Con la Residencia, inaugurada en 1910, se quiso recuperar lo mejor de la tradición de los Colegios Mayores en España, incorporando la moderna organización y vitalidad cultural de los colleges ingleses, posibilitando la convivencia con profesores, la existencia de laboratorios para investigar, de biblioteca, de conferencias, actividades deportivas, sesiones musicales y de lectura, etc. En 1915 se trasladó la sede a la Colina de los Chopos. Durante toda esta primera etapa su director fue Alberto Jiménez Fraud, que logró convertirla en un lugar para el libre debate y relación interdisciplinar.

Por la Residencia pasaron para dar cursos o conferencias figuras de la talla de Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, Stravinsky, el gran economista John M. Keynes, y los arquitectos Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, y Le Corbusier. Residieron habitualmente en ella personajes de la cultura española como Miguel de Unamuno, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Pedro Salinas o Rafael Alberti, entre muchos otros. La Guerra Civil obligó a cerrar el centro y el Estado se incautó de todos sus bienes, que fueron devueltos en 1978.

Derecha

Exterior de la Residencia de Estudiantes .





Abajo

La verbena, cuadro de Maruja Mallo de 1927. Se dio a conocer gracias a la exposición que Ortega y Gasset le organizó en la sala de la “Revista de Occidente”, pasando a formar parte del grupo de artistas y literatos del momento madrileño. Esta obra es un collage en clave surrealista sobre la España de “charanga y pandereta” en el que sarcasmo y alegría de vivir van unidos.

Literaria” de Madrid, fundamental para comprender la vida cultural de esos años previos a la guerra.

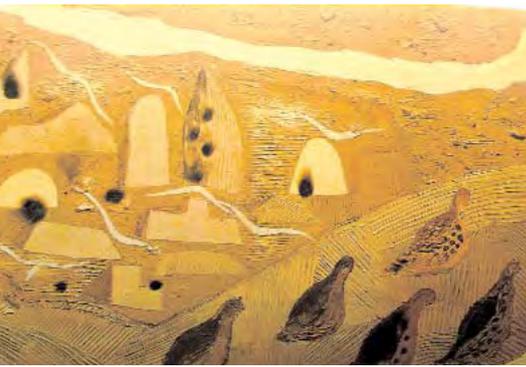
A este entorno artístico madrileño perteneció también la gallega Maruja Mallo, una de la más originales representantes del surrealismo madrileño. Su consagración se debió a Ortega y Gasset que le organizó una

exposición en la sede de la “Revista de Occidente” con la que obtuvo una gran repercusión social. La muestra llamada “Verbenas” era una combinación de elementos aparentemente dispersos como máquinas, objetos utilizados en el deporte, y motivos cinematográficos, es decir, todos los fetiches modernos del

imaginario del momento, y, mezclados satíricamente con todo lo anterior, soles, toreros y manolas que formaban un todo amalgamados por el audaz colorido que la vital y alegre personalidad de la artista les imprimía. Mallo fue amiga, además de García Lorca y Dalí, de Alberti y Miguel Hernández.

El año de 1925 fue fundamental también en la historia de la plástica madrileña. Se inauguró la multitudinaria Exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos en el Palacio del Retiro, consiguiendo aglutinar las numerosas fuerzas dispersas que existían desconocidas para la mayoría, algunas sin posibilidad ninguna de plataforma para darse a conocer y enfrentarse a la reacción del público. Por ello se respetaron toda clase de tendencias, lo que incrementó la afluencia de visitantes y el éxito de la crítica que escribió mucho sobre el evento. La





Arriba
En estas dos obras de Benjamín Palencia se puede apreciar la rápida evolución de su obra desde posiciones más tradicionales hasta una mayor abstracción.

resonancia social que produjo la unión de artistas de tan variado signo logró que en Madrid se tomase conciencia de que algo estaba sucediendo en el arte, independientemente del manipulado ambiente del arte oficialista.

Aunque a la Exposición faltaron los artistas catalanes, éstos finalmente expusieron al año siguiente. En Madrid, Dalí participó en ambas muestras y acabó triunfalmente ese año logrando ser definitivamente expulsado como alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que fue un acto más de autopropaganda dentro de la vía de provocación continua que seguiría desde entonces.

En ese mismo año de 1925 salieron en Madrid dos libros que influyeron mucho en la vanguardia madrileña: *La deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset, que intentaba desentrañar filosóficamente la impopularidad, para él intrínseca, del arte vanguardista,

Página siguiente

Toros (Tauromaquia), 1933 de Benjamín Palencia, dentro de la línea marcada por la Escuela de Vallecas, estas formas óseas, estos colores se transfiguran como totems del paisaje manchego.

sólo accesible a una élite, y *Las literaturas europeas de Vanguardia* de Guillermo de la Torre, otro crítico muy influyente, que actuó como difusor de todo lo que sucedía fuera de nuestras fronteras.

Muchos artistas, ya avanzados los años veinte respondieron a estas reflexiones retomando una corriente, nuevamente figurativa, que se llamó realismo mágico o nueva objetividad y que en gran medida provenía de Alemania aunque fue un fenómeno que se vivió en toda Europa. Este nuevo arte figurativo era muy especial, pues llevaba en su interior, ya digerido, los logros de las vanguardias, apreciándose el cubismo en el modelado, el surrealismo en la elección y tratamientos de los temas y el expresionismo en cierto énfasis o deformaciones sutilmente sugerentes. Esta tendencia, que también fue llamada en otros países “la vuelta al orden”, fue un intento de los artistas por acercarse más al público, para hacerse entender, un poco cansados psicológicamente del



ensimismamiento vanguardista radical.

En escultura, el desarrollo de los aires renovadores fue más tardío por estar atada a un lastre fundamental, el costo de los materiales, que le impidió adaptarse a las nuevos circuitos artísticos independizados del encargo directo, y a la falta de los espacios necesarios para ella

en las viviendas particulares, quedando circunscrita a los encargos de escultura funeraria y a la ya muy transitada opción del monumento público.

La vanguardia tuvo en común la actitud de rechazo al sistema de producción artística oficial. Iban en contra de la mercantilización del arte y contra el concepto de Museo que terminaba por ser el

último punto del circuito comercial, puesto que como ellos mismos dirían, el “precio” y el “aprecio” eran dos caras de la misma moneda. La vanguardia intentó liberarse de este circuito pero sucumbió finalmente a éste o tuvo que aceptar su propia autodestrucción para no ser absorbida.

La Escuela de Vallecas



El caso de la Escuela de Vallecas es diferente en la repercusión que tuvo porque trascendió los límites incluso nacionales. El artista que la fundó junto a Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, fue el artista, de los que residían más permanentemente en Madrid, que tuvo más influencia en la vanguardia y uno de los más comprometidos social e ideológicamente, quizás por su infancia de obrero en una panadería. Su actitud fue abiertamente revolucionaria, pero él explica mejor que nadie lo que pretendía:

Yo quería hacer un arte revolucionario que reflejara una nueva vida social, que yo no veía reflejada plásticamente en el arte de los anteriores periodos históricos, desde las Cuevas de Altamira hasta mi tiempo.

Durante un periodo bastante largo, a partir de 1927, más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la Puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuese el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el cerro negro

y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de "cerro testigo" porque de ahí había de partir una nueva visión del arte español. Una vez en el alto del cerro -cerro de tierras arrasadas por las lluvias, en donde sólo quedaba algún olivo carcomido, con escasas ramas- abarcábamos un círculo completo, panorama de la tierra imagen de su redondez. Aprovechamos un mojón que allí había, para fijar sobre él nuestra profesión de fe plástica: en una cara escribí mis principios; en otra, puso Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos más representativos; en esta cara aparecían los nombres de Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros... Queríamos llegar a la sobriedad y a la sencillez que transmitían las tierras de Castilla... Metíamos la cabeza entre las piernas y veíamos cómo transformaba toda la visión del paisaje; descubríamos por este procedimiento la rutina de los ojos, porque la postura nos cambiaba toda la visión... De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas, hasta el extremo de que una vez encontramos en un barbecho de Vallecas un zapato viejo de mujer y sobre el hallazgo comparamos los dos mundos: el de campo abierto y el del interior de Madrid. Esto nos hizo lanzar el grito de "Vivan los campos libres de España", (Testimonio de Alberto Sánchez, en Chavarri, A.: Mito y realidad de la Escuela de Vallecas. I.E. Ediciones, Madrid, 1975)

Durante estos años veinte, y sobre todo en los treinta, se fue acuñando en numerosos escritos de revistas de la época la idea de que la transformación artística de España, sólo podía darse si se hacía ligada a una transformación sociopolítica, revistas que se radicalizaron en ambos sentidos conforme se fue acercando el año 1936.

Arriba

Fotografía de Alberto Sánchez



Izquierda

Modelo previo de la escultura realizada para el pabellón español de la Exposición Internacional de París en 1937 por encargo del gobierno republicano y hoy desaparecida. Su título, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* remite al idealismo esperanzado de la época con un lenguaje estético de origen surrealista inspirado en formas esenciales de la naturaleza.

Derecha

Bailarina de Alberto Sánchez 1927-29.

La renovación artística madrileña se fue adaptando a las sucesivas oleadas vanguardistas vividas en Europa, pero terminaban desapareciendo pronto sobre todo por falta de eco ante un público insuficiente para que pudieran realmente eclosionar. Finalmente el patrimonio más palpable que ha quedado de esta época efervescente, aunque minoritaria, ha sido las revistas especializadas de la época donde se aunaron de manera sorprendente las corrientes innovadoras tanto del lenguaje literario como artístico.

Algunos de los artistas que participaron en la Sociedad de Artistas Ibéricos, antes del inicio de la Guerra, desarrollaron una



meritoria labor durante la contienda civil. Este fue el caso del pintor Timoteo Rubio, presidente de la Junta para la Defensa del Tesoro Artístico Nacional que llevó a cabo, junto con otros artistas como Alberti y su esposa Teresa León, la custodia y evacuación de las obras del Museo del Prado desde Madrid a Ginebra.



Escultura de Chirino, titulada
Mediterranea de 1972, situada
en el Museo al aire libre de la Castellana.

EL
LEGADO
PRESENTE
DE LA RUPTURA BÉLICA
AL FIN DE LA DICTADURA



AISLACIONISMO Y APERTURA CULTURAL

La estética franquista: monumentalismo y tradicionalismo

- Apertura de la arquitectura a las nuevas corrientes internacionales en los años cincuenta
- La recuperación de la vanguardia plástica: informalismo, arte crítico y nuevo realismo

La estética franquista:



monumentalismo
y tradicionalismo

Página anterior

Vista de fotografía coloreada de la época en la que aparece Moncloa como uno de los nuevos espacios urbanos surgidos en la etapa franquista con algunas de sus obras más emblemáticas: el Arco de la Victoria y el Ministerio del Aire, obra del arquitecto Gutiérrez Soto, realizado entre 1940 y 1951.

La primera etapa tras la Guerra Civil tuvo unos componentes estéticos concretos que luego se desvanecerían pero que dejaron sus huellas. Durante la posguerra, los artistas afectos al régimen franquista -o bajo su amparo- tienden a la renovación del academicismo abandonado en los años veinte, negando las corrientes de vanguardia aparecidas hasta 1939.

Se fantaseó con crear una cultura y arte pseudoimperiales como ya había ocurrido en la Alemania nazi y la Italia fascista. El gigantismo será la constatación del poder del triunfador.

Los dos puntos de apoyo de este arte dirigido de la primera etapa autárquica fueron los modelos herrerianos del Imperio de los Austrias y la vuelta al regionalismo tradicionalista que tuvo su mejor cauce en

la política de reconstrucción de pueblos de Regiones Devastadas.

Franco y su estrecho colaborador, miembro fundador de la Falange y prestigioso arquitecto constructor del Palacio de la Prensa, Pedro Muguruza, como Director General de Arquitectura, rechazaron durante años el estilo racionalista de vanguardia por identificarlo ideológicamente con el pensamiento de izquierdas republicano.

Las coordenadas en las que se movió la estética del movimiento franquista fueron pues, por un lado, la de un monumentalismo grandilocuente y claramente propagandístico de resonancias fascistas y, por otro, la recreación folklórica de los valores más tradicionalistas de la arquitectura popular.

Las primeras intervenciones a escala urbana fueron la que unieron la zona de la Moncloa, donde se había enclavado el Ministerio del Aire y la Ciudad Universitaria. Para ello se proyectó un Arco del Triunfo por López Otero y Pascual Bravo, encargándosele a Luis Moya el futuro Museo de América.

En 1939, tras la Guerra Civil, se había constituido la Junta de Reconstrucción de Madrid. La Comisión Técnica de la Junta, cuyo director era Pedro Bidagor Lasarte, redactó el Plan General de Ordenación Urbana, que recibió aprobación oficial por la Ley de Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores. Este nuevo Plan se inspiró en el realizado anteriormente por Zuazo y afectaría al término municipal de Madrid y a 28 municipios más, muchos de los cuales, a partir de esta

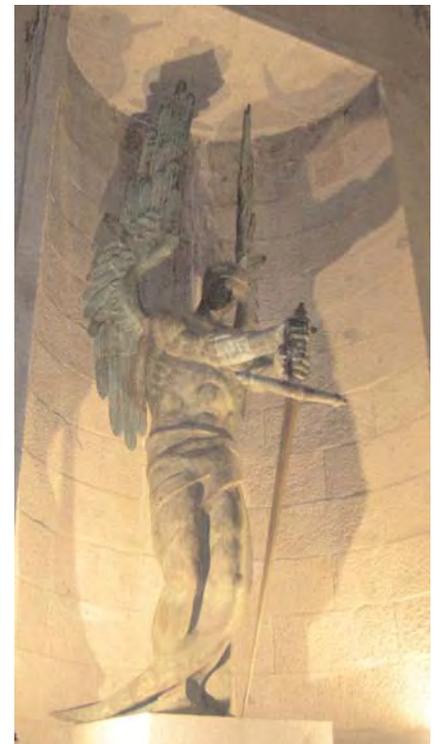


Ley, se anexionaron al de Madrid.

Desde un principio Franco decidió construir un gran monumento en memoria de los muertos en la guerra que habría de servirle como su propio monumento funerario y decidió erigirlo con un estilo colosalista excavando una montaña en una zona muy cercana al Monasterio de El Escorial, para darle mayor acento simbólico al monumento.

El proyecto, tras un concurso abierto en el que participaron numerosos arquitectos, fue

controlado personalmente por Franco y finalmente fue dirigido por Pedro Muguruza. El lenguaje de los edificios erigidos para cuya construcción se necesitó excavar más de doscientos cincuenta metros a través de la roca, combinó la arquitectura escurialense con referencias simbólicas a construcciones funerarias de la Antigüedad en la Basílica-Panteón, donde, además de Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera, yacen en el osario más de cuarenta mil cuerpos de los dos bandos. Rematando el





Página anterior arriba

El Valle de los Caídos, en Cuelgamuros.

Página anterior abajo

Escultura de ángel-soldado que flanquea la entrada en el interior de la Basílica del Valle de los Caídos.

Abajo

Portada de la revista *Vértice* con una ilustración de Carlos Sáez de Tejada, uno de los artistas que, tras participar en posiciones de vanguardia iniciales, más colaboraron a generar un estética del Régimen en las primeras décadas.

conjunto se levantó una inmensa cruz de 160 metros de altura en cuya base se colocaron las esculturas de los Evangelistas, obra de Juan Avalos que hubo de desarrollar un procedimiento nuevo para trasladar los bocetos escultóricos a la sobrecogedora escala exigida.

Las obras, interminables y muy duras por el tremendo acarreo de piedra que comportó, las realizaron en parte cientos de presos republicanos a cambio de ver conmutadas sus condenas. El resultado fue una intervención paisajística a escala territorial, abarcando el conjunto acotado más de 1.500 hectáreas en la Sierra de Guadarrama. Desde la instauración de la democracia se piensa el uso de este conjunto siendo cada vez más mayoritaria la idea de convertirlo en Museo para borrar definitivamente su significación política partidista.

En cuanto a la pintura, ya durante la guerra se había



Derecha

El Edificio España construido por los hermanos Otamendi (1947-1953) fue el edificio más alto de la capital hasta la construcción de la vecina Torre de Madrid cuatro años después. En este edificio todavía aparecen yuxtaposiciones neobarrocas propias de estos años.

Abajo

El Museo de América, arquitectura nacionalista de posguerra, fue un encargo personal de Franco, obra de Luis Moya y Luis Martínez Feduchi, de 1942.



desarrollado un arte decididamente militante en los dos bandos, destacando por su gran fuerza icónica los carteles de propaganda para la lucha. En el lado republicano fue Josep Renau, Director General de Bellas Artes con la República, la figura indiscutible en toda España y especialmente en Madrid, desde donde controló las labores de salvamento del Tesoro Artístico Nacional. Su obra bebió del lenguaje constructivista soviético. En las filas nacionalistas fue Sáenz de Tejada el que tuvo mayor éxito en la recreación de una idealizada iconografía falangista.

Terminada la guerra, algunos artistas que habían participado en 1925 en la Exposición de Artistas Ibéricos, buscaron la manera de adaptar los resultados



plásticos vanguardistas a la ideología del nacionalcatolicismo propio de los difíciles años de posguerra. El más personal y entusiasta fue José Caballero, el cual, partiendo del surrealismo, terminaría generando una iconografía un tanto paradójica.

Por otra parte, nada más llegar al poder Franco quiso generarse una imagen de caudillo victorioso e iluminado. Los retratistas oficiales de esta primera época fueron Marcelino Santamaría y José Aguiar, que también fue conocido muralista

Derecha

Daniel Vázquez Díez, *Retrato de Francisco Alcántara*, 1934. Este artista ejerció una gran influencia, desde su taller, sobre varias generaciones de artistas madrileños.

Abajo

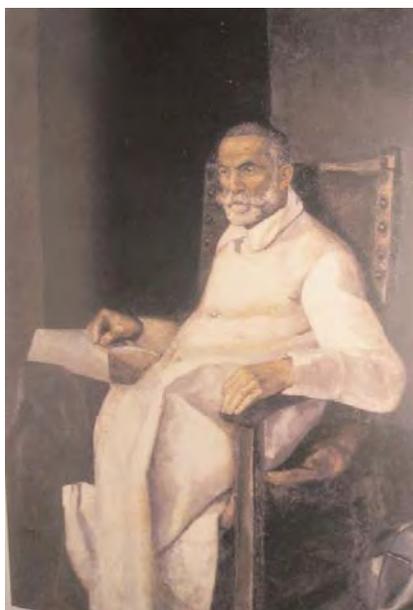
Caneja, *Paisaje*, h. 1960.

Abajo derecha

Agustín Redondela, *Plaza de la Provincia*, 1967.

en Madrid, género llamado a tener mucho predicamento en esos años. El prestigio de Ignacio Zuloaga vino a refrendar estos primeros retratos representativos del nuevo régimen político, que en este caso exigieron generar una iconografía nueva, alejada de los atributos históricos de la monarquía.

En los años siguientes fue desarrollándose, gracias principalmente a la labor del crítico Eugenio D'Ors, una



nueva sensibilidad cultural que sin entrar de lleno en la modernidad, dio los pasos que la ausencia de actividad artística oficial pareció necesitar, siendo protagonistas del

ambiente artístico de las décadas cuarenta y cincuenta figuras como Vázquez Díez, Caneja, Palencia o Zabaleta.

El régimen franquista impuso a lo largo de la dictadura ciertos criterios estéticos, pero no se puede decir que se crease un estilo artístico con entidad propia, sino que la actividad artística en esta etapa se fue adaptando a las circunstancias hasta ir abriéndose, a finales de los cincuenta, a un panorama de una cierta normalidad.

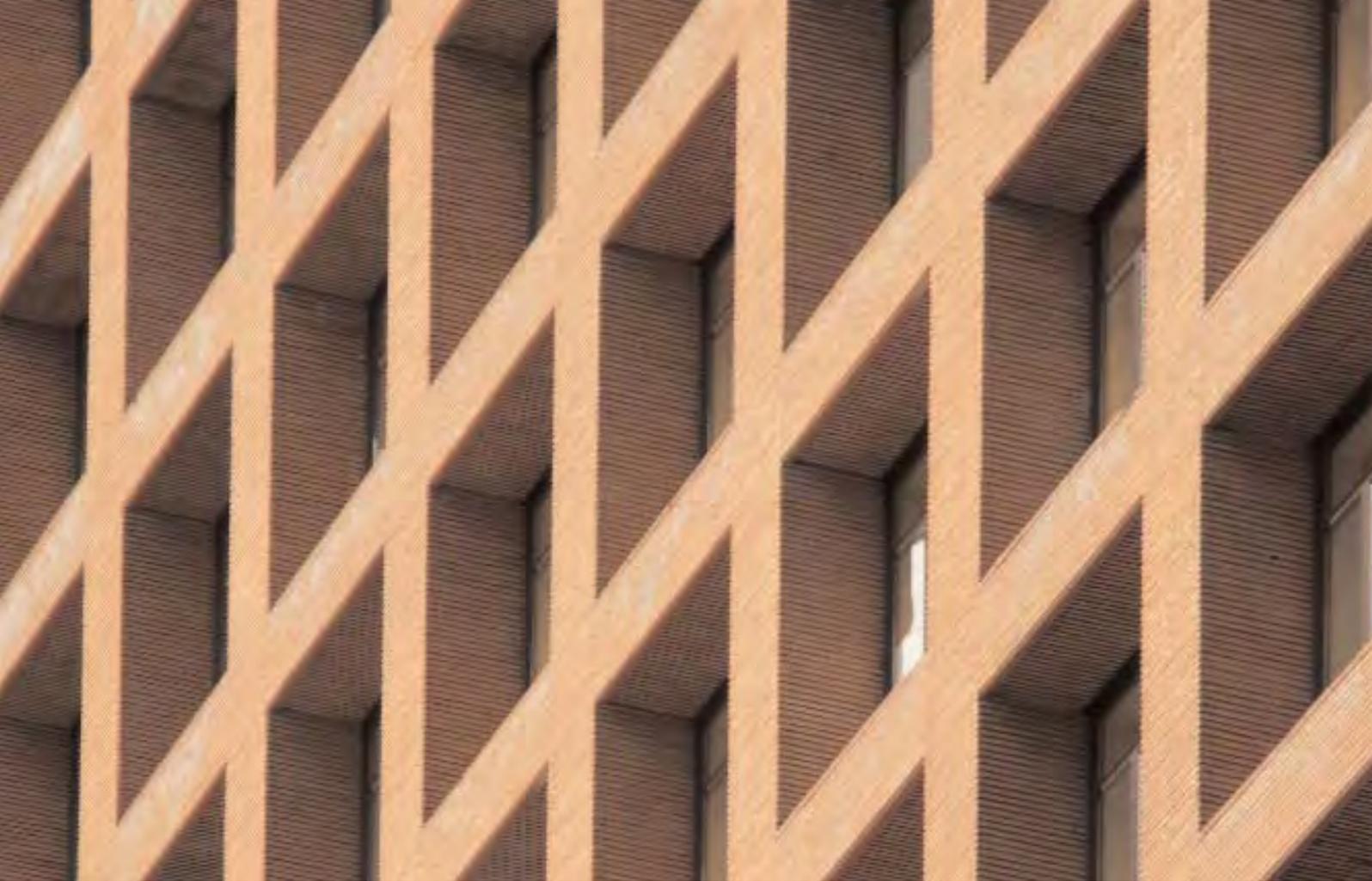


Apertura de la arquitectura a las nuevas corrientes internacionales en los años cincuenta



En la década de los cincuenta se dio por las circunstancias económicas del país un viraje hacia el extranjero que dejó sin sentido el monumentalismo de la etapa anterior.

Este cambio tuvo un momento de inflexión evidente que fue la obtención del premio para el nuevo edificio de Sindicatos del arquitecto Francisco de Asís Cabrero, y hoy Ministerio de Sanidad y Consumo. En este edificio (1948-1949) no se hizo ninguna concesión retórica



como era lo habitual y a pesar de que estaba destinado a situarse enfrente nada menos que del Museo del Prado, paradigma para la arquitectura española. Sin imitarlo, Cabrero utilizó los mismos materiales como el ladrillo, la piedra caliza y el granito. Se ha relacionado este edificio con el racionalismo de la Italia fascista.

La propia retícula estructural del edificio marca la fisonomía de la fachada en una inusual

sinceridad constructiva. Se incorpora la gran fachada con sabiduría al Paseo del Prado vinculando los vanos de los cuerpos más bajos laterales con el tamaño de los balcones de las casa vecinas.

La conquista de la década de los cincuenta será la diafanidad, la transparencia, la luminosidad, la luz tamizada como algo misterioso y mágico, especialmente buscada en la arquitectura religiosa.

Arriba

Detalle de la fachada del edificio de Sindicatos de Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto que reabrió la arquitectura madrileña al lenguaje moderno tras la posguerra.

Página anterior

Vista general del antiguo edificio de Sindicatos, en el Paseo del Prado, hoy Ministerio de Sanidad y Consumo.

Miguel Fisac encarna una primera actitud revisionista de lo que se estaba haciendo, de parecida manera a lo que ocurriría en Barcelona. En su iglesia y teologado



Izquierda

Vista de los laboratorios Jorba (1965) una de las obra más interesantes de Fisac demolido en 1999.

Derecha

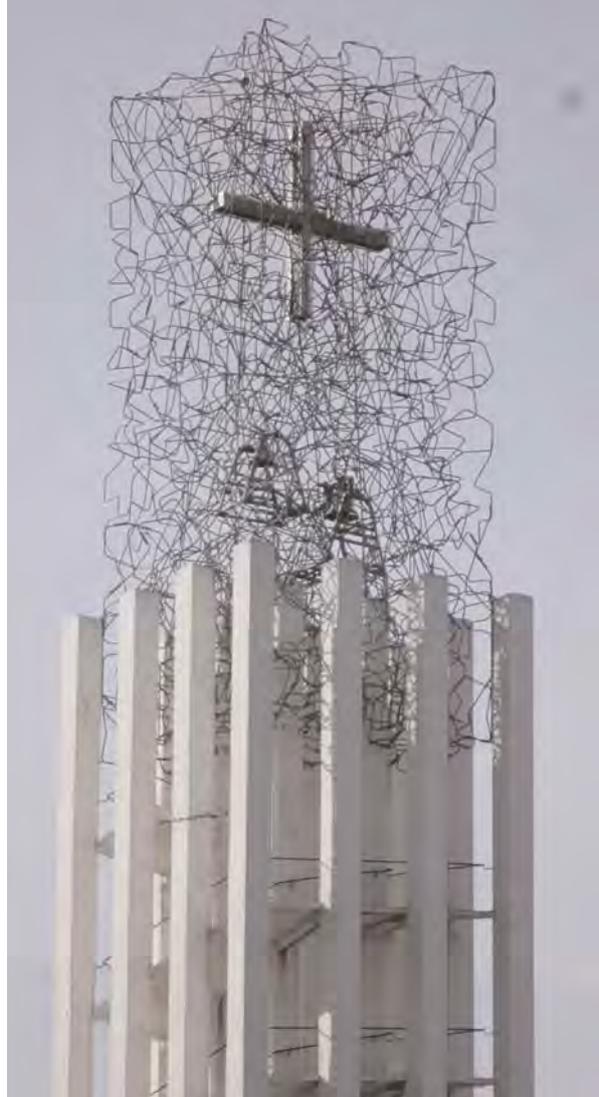
Campanario de la iglesia de los Padres Dominicos.

Abajo

Interior de la iglesia y teologado de los Padres Dominicos en Alcobendas de Miguel Fisac (1955-1960).

de los Padres Domicos en Alcobendas (1955-1960), se sirve voluntariamente de los materiales industriales más económicos y eficaces constructivamente hablando.

Renuncia a lo que se llamará entonces la “piel” unificadora del ladrillo en el exterior y muestra atrevidamente la estructura de hormigón rellena de vidrio y los ladrillos huecos del cerramiento patentados por él. En el interior, los muros convergen hacia el altar en una planta



hiperbólica, donde logra generar un poético juego escenográfico con la luz, de resolución simbólica muy innovadora dentro de las corrientes espirituales del momento.

El original campanario, que alberga las campanas dentro de una maraña de barras metálicas curvadas, produciendo el efecto de liviandad más paradójica, se convirtió de manera

Derecha

Edificio de apartamentos de Javier Carvajál en la calle Montesquínza. Este arquitecto es uno de los más cualificados representantes del estilo internacional. Este edificio de hormigón visto compone sus fachadas dando protagonismo a la esquina mediante volúmenes ciegos maclados (1966-1968).

inmediata y ampliamente ratificada en la bandera de la modernidad arquitectónica para el ciudadano medio, que logró comprender intuitivamente toda la carga intencional del conjunto.

También suyo, entre otras obras, es el Laboratorio de Hidráulica, junto al río Manzanares, que incorpora los llamados “huesos” (1959-1960), resultado de sus constantes investigaciones y patentes, experimentando con vigas pretensadas de gran luz.

Brillante muestra de lo aprendido en los viajes al extranjero al norte de Europa para conocer la obra de Alvar Aalto es el Colegio de Santo Tomás de Aquino de García Paredes y La Hoz, en la Ciudad Universitaria (1953-1957).

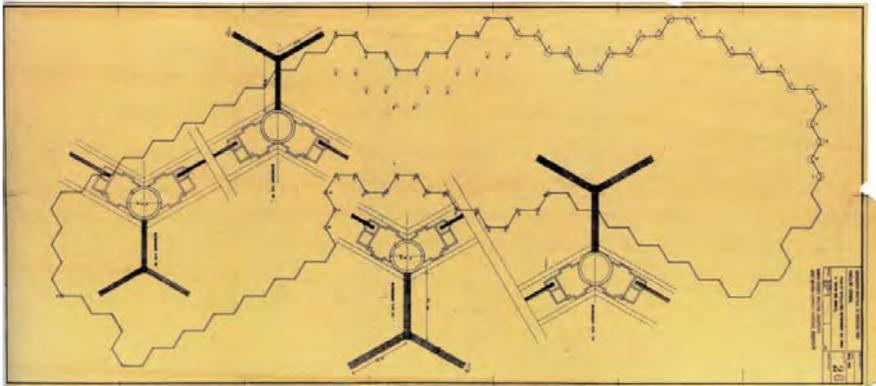
La capilla introdujo nuevos valores al concepto de arquitectura religiosa en nuestro



país, logrando ser Premio Nacional de Arquitectura de 1957.

También los años cincuenta y sesenta fueron el momento en que se debatió en toda España la vivienda social, quedando en el recuerdo más como interesante experimentación arquitectónica que como verdadera intervención urbanística por la falta de equipamientos y accesos adecuados. Es la época

de los “pobladitos dirigidos” para las oleadas de inmigración que se dan en los inicios de los cincuenta, de los “pobladitos de absorción” con el fin de erradicar el chabolismo, como sucedió en los pobladitos de Entrevías, entre las líneas de ferrocarril de Barcelona y las de Andalucía, el de Caño Roto, entre Vía Carpetana y Laguna o el de Hortaleza, de Higuera y Miró y los pobladitos de nueva creación del Instituto Nacional de Colonización.



Izquierda

Pabellón de Corrales y Molezún para la Exposición de Bruselas de 1956-1958. Realizado a base de elementos hexagonales prefabricados. Hoy se exhibe en un triste estado de abandono en la Casa de Campo.



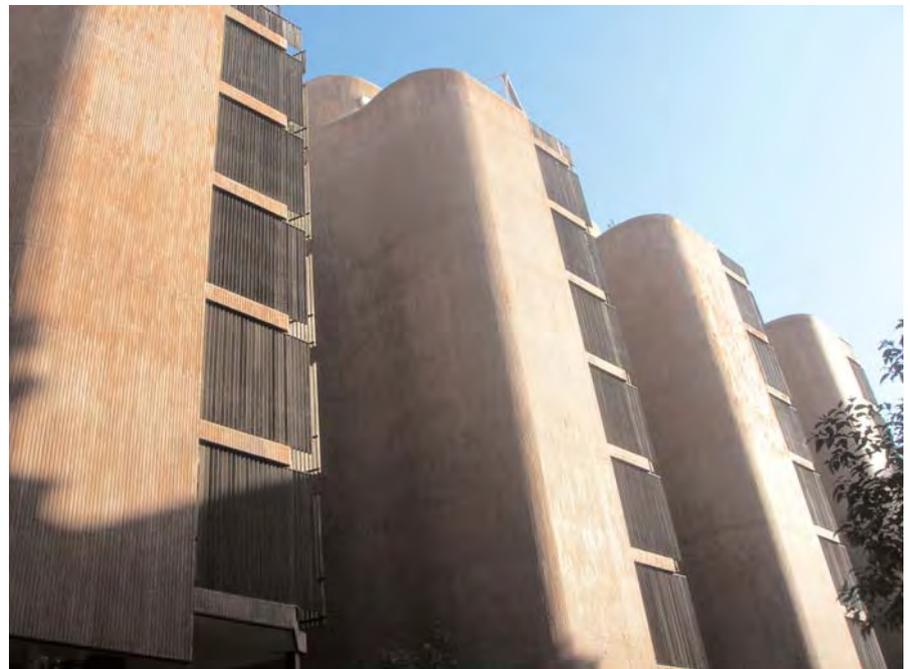
El Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958 de Corrales y Molezún rompió en algo la imagen de aislamiento respecto a la modernidad de la España franquista pues ganó la medalla de oro al mejor pabellón. Esto decidió su reconstrucción en el parque madrileño de la Casa de Campo. Estaba compuesto de módulos prefabricados hexagonales de estructura metálica central donde iban albergadas las instalaciones y tenía diversas alturas que daban opción a diversos modos de armarlo, según la topografía del terreno, con un cerramiento independiente y móvil. Respondía a la corriente del organicismo en alusión a las panales de abejas y a la geometría acristalada de sus cerramientos como colmenas.

Abajo

Edificio Girasol de Coderch
(1964-1966), representante
de la tendencia organicista.

El arquitecto catalán Coderch dejó una programática muestra de sus inquietudes respecto a la renovación del concepto de vivienda en altura en el edificio Girasol (1964-1966), basada en anteriores experiencias realizadas en viviendas unifamiliares. Llamada así por la orientación en diagonal de la fachada en relación al sol, cuya luz es a su vez modulada con los cierres metálicos de los vanos, organizando la planta mediante un perfil quebrado que busca ganar privacidad a la vivienda.

Francisco Javier Carvajal, que logró un gran éxito de crítica con el Pabellón español de la Exposición de Nueva York de 1964, alcanzó fama en Madrid por sus casas a base de volúmenes de hormigón visto e interseccionados, ubicadas en la zona de Puerta de Hierro,



que fueron escenario ideal de una supuesta nueva burguesía cosmopolita y moderna, protagonista de ciertas películas “de culto” del nuevo movimiento cinematográfico español.

Carvajal fue el autor de otra obra que cambió el tradicional

paisaje madrileño, las Torres de Valencia, en las que incorporó un lenguaje basado en el estilo internacional buscado como una meta más a alcanzar en el proceso de normalización de nuestra arquitectura.

El uso unitario del ladrillo visto tuvo una espléndida aplicación

Derecha

Edificio de Fernando Higueras y Antonio Miró, actual sede del Instituto de Patrimonio Histórico, en la Ciudad Universitaria, obra situada dentro del organicismo de tendencia expresionista (1961-1970)

en la Central de Comunicaciones por satélite en Buitrago de Julio Cano Lasso y Dionisio Ridruejo terminada en 1967 e inspirada en la arquitectura castellana rural.

En los años sesenta se construyó como nunca en Madrid capital, pero no todavía en la provincia, ya que estaba aún económicamente muy estancada, y al calor de otros movimientos de reacción cultural que marcaron un cierto confusiónismo que vino a aclarar la muy leída revista *Nueva Forma* publicada desde 1965 a 1975 en Madrid y dirigida por Daniel Fullaondo, el cual quiso aglutinar el pensamiento arquitectónico bajo el referente del organicismo.

Juan Huarte fue uno de los grandes promotores, prácticamente un mecenas, en los años setenta de esta nueva arquitectura madrileña. Entre las muchas obras que se deben a él están las Torres Blancas (1961 a 1968) inspiradas en los



rascacielos orgánicos de Wright que incorporaban jardines a la vivienda, que consagró a Francisco Javier Sáez de Oiza, su proyectista, como arquitecto. La etapa de las dificultades de posguerra había tocado su fin, y este edificio representa la demostración exultante del hormigón visto que es tratado con gran plasticidad siguiendo una analogía biológica en la que la torre crece y parece desarrollarse como un árbol. Esta pieza maestra pasó a convertirse en el gran referente de la arquitectura madrileña de los sesenta.

La otra gran obra del momento será la que se pensó en un principio como sede del Centro de Restauraciones Artísticas, proyectada en 1962 por

Fernando Higueras y Antonio Miró en la Ciudad Universitaria. La planta entera de hormigón despliega un impactante repertorio de vigas y ménsulas que se hicieron a base de complicados encofrados o moldes girando todo en torno a un gran patio central circular.

Alejandro de la Sota, la gran figura de la generación de la posguerra, junto a la de Asís Cabrero, empezó realizando pueblos nuevos para el Instituto de Colonización donde supo aunar tradición vernácula y modernidad. Fue el otro gran recuperador de los principios del Movimiento Moderno Arquitectónico tras la inmediata posguerra, ya en los años cincuenta, sin afiliarse a la tendencia organicista. Su primera

Abajo

Edificio Torres Blancas de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1961-1968), en la Avenida de América, representativo del organicismo expresionista que, dada su altura y rotundidad de formas, se ha convertido en uno de los hitos urbanos del Madrid actual.

gran obra madrileña fue el gimnasio del colegio Maravillas (1960-1962), donde alcanza su propio lenguaje, más inclinado a la abstracción y el purismo racionalista. Otra obra suya



completamente distinta es el Colegio mayor César Carlos (1964-1967), que muestra su gran libertad a la hora de decidir soluciones, que, en este caso, aportan numerosas sorpresas visuales.

El joven arquitecto Antonio Fernández Alba construiría el colegio de Santa María de Madrid, asociándose su trayectoria inconformista al grupo el Paso, realizando en esta primera etapa obra próxima a Alvar Aalto y una arquitectura nórdica.

Los años setenta marcan la lenta extinción del organicismo que había triunfado en la escuela madrileña y, tras la muerte de Franco, se muestra como una línea ya agotada siendo entonces cuando se evidencia la polarización y debate en torno a dos maneras de hacer arquitectura: la Escuela de Arquitectura de Madrid y la de Barcelona, que, con pocas excepciones, centraron la situación de la arquitectura

hasta el surgimiento de las Comunidades Autónomas, que dieron un fuerte impulso a la actividad arquitectónica buscando sus propias señas de identidad contemporáneas.

Al filo del límite marcado en este libro se construye en Madrid el edificio Bankunion en el Paseo de la Castellana (1970-1975), de Corrales y Molezún, que marca el cambio radical de la arquitectura en un siglo al sustituirse la tipología de palacetes decimonónicos por nuevos conceptos arquitectónicos como éste, un edificio que se aparece como un gran objeto plantado en medio, sin interés por las preexistencias que le rodean. La novedad es la decisión de llevar al exterior del edificio el vidrio y aluminio anodizado rojo con los elementos de comunicación constructivos y los conductos de aire acondicionado, utilizando incluso el carril de limpieza de la fachada como remate que aporta una atractiva novedad al



Izquierda

Vista de la estructura interior del gimnasio del Colegio Maravillas de Alejandro de la Sota (1960-1962).

Abajo

El edificio Bankinter de Rafael Moneo y Ramón Bescós, proyectado en 1973 busca el diálogo con el palacete decimonónico preexistente.



entre 1971-1981, en el centro comercial y de oficinas llamado Azca, construido encima de los túneles de Nuevos Ministerios, nudo de vías de circulación subterráneas en el eje norte-sur, en la prolongación de la Castellana. Este delicado enclave determinó el sistema estructural que había que aplicarse para su mayor solidez, desarrollándose alrededor de dos bloques huecos de hormigón para las instalaciones y las comunicaciones de ascensores, que soportan grandes vigas y voladizos sosteniendo cada cinco plantas las estructuras ligeras de los pisos intermedios. Así se consiguieron plantas diáfanas para adaptarlas a necesidades funcionales cambiantes. Para el exterior se pensó en una fachada de vidrio y acero cortén, material autooxidante que le confirió ese tono rojizo oscuro al edificio,

ya asumido bloque de oficinas moderno.

Rafael Moneo y Ramón Bescós hicieron una intervención, también en el Paseo de la Castellana, bastante distinta a la anterior en su edificio Bankinter, que fue una ampliación realizada entre 1973-1977, llamando poderosamente la atención en su momento el respeto y brillantez con que se

construyó este nuevo pabellón en el antiguo jardín de un palacete decimonónico vecino, sede también de la misma entidad bancaria, logrando una suerte de nuevo diálogo analógico, hasta entonces nunca visto en la arquitectura madrileña contemporánea.

Sáenz de Oiza construyó un nuevo bloque, en este caso de oficinas, para el Banco Bilbao

Derecha

Edificio de Francisco Javier Sáenz de Oiza para el antiguo Banco de Bilbao, en la Castellana, el proyecto data de 1971 aunque se terminaría en 1981, en el complejo AZCA.

Abajo

Edificio Bankunion en la Castellana, de José A. Corrales y Gutiérrez y Ramón Vázquez Molezún (1972-1975).



envolviéndole como una piel muy ligera cuya continuidad queda reflejada en la curvatura de las esquinas de las ventanas que así ofrecen menos resistencia al viento a cierta altura. Este edificio se convirtió en el nuevo y autosatisfecho emblema, esta vez de los años setenta, de la arquitectura contemporánea madrileña.





La recuperación de la vanguardia plástica: informalismo, arte crítico y nuevo realismo

Antonio Saura,
Grito nº 7, 1959

A mediados del siglo XX, debido a la ruptura del sistema de clientelismo oficial, incluso rotos los vínculos con las academias y los jurados de las exposiciones oficiales, parecía que se había otorgado por fin al artista la capacidad de actuar libremente frente a la sociedad, pero en el ejercicio de esta libertad al margen de los circuitos del mercado del arte tenía que surgir inevitablemente un ámbito de transacción, una voz intermediaria entre ambos extremos, es decir entre la galería de arte el artista, y esa voz fue la del crítico de arte profesional.

El crítico de arte es el que sancionará al artista, pudiendo incluso generar un nuevo

público que recoja las nuevas producciones, dando siempre las indicaciones de cómo moverse en el mercado de los nuevos productos espirituales. Así, cuando acababa el artista de liberarse de la tutela impuesta por la instancias religiosas y políticas, que habían impuesto siempre su propio código y sus valores, tuvo que aceptar el control de su obra, supuestamente libre y expresión de sus más íntimas convicciones, aceptar las reglas de juego de una nueva instancia, la del sistema de mercado, que buscaba esa novedad, ese gesto trasgresor como valor cuantificable económicamente hablando. Cuanto más avance el siglo más claro se verá el nuevo juego al que tiene que someterse el artista

para retroalimentarse como tal. A partir de los años cincuenta, desde el gobierno franquista se comprendió la necesidad de abrirse a nuevas producciones estéticas que mejorasen la imagen del momento de España y mostrasen al país que se estaban subiendo al carro de la modernidad internacional. Así se entiende que después de años de pintura oficial completamente asimilada a los dictados

oficialistas, que había llevado a un triste autocontrol creativo de los artistas del momento, se diese de manera inesperada y súbita un salto cualitativo en la política cultural oficial apoyando de manera creciente la pintura informal o “abstracta”.

En Madrid el grupo que fue objeto del interés de la crítica fue “El Paso” que se había ido formando dentro de una posición informalista en los años

cincuenta y de la que formaron parte Saura, Millares, Canogar, Cirlot, Viola, Feito, Palazuelas, Juana Francés, Conde, Ayllón, Rivera, Aguilera Cerni, Chirino, teniendo también relación tangencial con el escultor Pablo Serrano y el arquitecto Antonio Fernández Alba. En 1957 lanzaron un manifiesto como grupo en el que explicaban su obra como reacción de individualismo existencial frente



Arriba

Pablo Palazuelo, *Otoño*, 1952, parte del neocubismo para hacer una elaboración personal de la abstracción geométrica.

Abajo

Luis Feito, *Cuadro nº 360*, de 1962. Su abstracción está basada en la búsqueda de la corporeidad física mediante óleos mezclados con arenas, jugando con el negro, rojo, blanco y amarillo. En su obra se aprecian resonancias del grafismo gestual japonés y de la filosofía zen, especialmente en su obra gráfica.



a la alineación del individuo en el mundo moderno. Un año antes habían sido expuestos de manera oficial en la Bienal de Venecia donde triunfaron internacionalmente.

Sin haberlo cuestionado a priori los miembros del grupo, que sería El Paso, vieron cómo se transformaban, y en general a las corrientes del informalismo español, como el principal motor para la permanencia

y consolidación de un sistema cultural comercial al que de manera paradójica ellos habían manifestado su rechazo violentamente.

La debilidad teórica del informalismo como corriente estética que intentó ser revolucionaria fue pronto captada por las instancias oficiales: criticaban una realidad desde una libertad e individualismo extremo perosin

apuntar los fundamentos de esa otra realidad que anhelaban. De hecho el grupo El Paso concretamente se disolvió a los pocos años de crearse por disparidad de pareceres. Su obra era incomprensible para el gran público y lo poco que se podía percibir era su dramático existencialismo que se explicó tópicamente como una continuidad histórica de la idiosincrasia profunda del alma





Abajo

Rafael Canogar, *Los novios*, 1966. A partir de los sesenta su obra, que había partido del informalismo abstracto como todo el grupo El Paso, se acerca a un cierto realismo crítico en el que hace hincapié en la falta de identidad de los personajes que aparecen en sus obras.

comprender sus referentes dentro de la tradición gran pintura española. Antonio Saura (1930-1998) descubrió en 1953 en París el informalismo y la obra de los expresionistas abstractos americanos como Pollock y De Kooning. A su vuelta adopta una pintura informalista y gestual, siguiendo un automatismo intuitivo en su pincelada con el que llena el lienzo, olvidando por completo las convenciones pictóricas anteriores. Va reduciendo su paleta de colores hasta prácticamente el negro y el blanco. Recupera una cierta figuración expresionista retomando el retrato, también muy gestual pero con ciertas referencias al rostro humano,

y trata incluso temas de la tradición religiosa hispánica como la crucifixiones para mostrar su trágico sentido existencial. En 1960 es reconocido internacionalmente concediéndosele el premio Guggenheim y el de la Bienal de Lugano.

Manuel Millares (1926-1972), canario, descubre también el informalismo en el extranjero.

hispana.

Mientras que algunos autores de esta tendencia no salieron de su abstracción ensimismada, que fue tachada por algunos, incluso, de vacío decorativismo, en otros, como el caso del malogrado Millares, llegaron a generar un desgarrado lenguaje

absolutamente abstracto que llegó a un punto de difícil salida. Saura fue el que triunfó más claramente dentro del mercado artístico pues su obra se convirtió en un gesto que como tal se traducían en una grafía muy expresiva que aportaba ciertas claves figurativas para

Abajo

Manuel Millares, *Cuadro 173*,
1962, con sus técnicas mixtas
sobre arpilleras rotas logra texturas
dramáticas y desgarradas.



Al volver en 1955 empieza a investigar las posibilidades materiales de la arpillera y otros materiales parecidos como nuevos vehículos de expresión aunque sin abandonar el soporte del lienzo. Su obra tiende a hacerse más matérica con el tiempo, introduciendo la

escayola y la cuerda y reduciendo los colores. Trabaja con tela de saco cosida como remiendos de retales que sugieren dramáticos desgarros y heridas espirituales.

Con el grupo El Paso, Madrid, como todos los grupos vanguardistas del resto del país,

entró desde el punto de vista cultural en un proceso de lo que se dio en llamar “normalización” artística que restituyó al arte español en el mercado internacional.

Visto el anterior proceso descrito de reapropiación del informalismo por la crítica

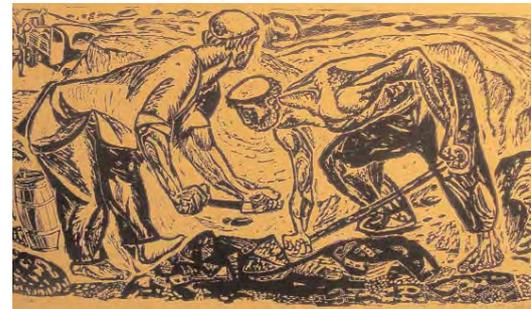
oficial, dentro del círculo artístico madrileño se analizó la actitud que debían de seguir. Se estableció como referente seguro proseguir la crítica social pero utilizando un lenguaje menos manipulable y que pudiese alcanzar una mayor significación ideológica.

Juan Barjola (1919-2004) representa la figuración madrileña iniciada en los años sesenta. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y fue becado por la fundación Juan March, por lo que pudo

Derecha
Javier Clavo *Pasen y vean*, 1960.
Linografía.

Derecha abajo
José Ortega *Destajo*, c. 1956.
Grabado en madera a la fibra.

viajar por Francia y Bélgica donde conoció la obra de Ensor, Munch y Sotine, que le influirían profundamente. Su interés se centrará en las diversas formas de representación de la figura humana con cierto tratamiento



expresionista y cubista, volcado a temas de carácter social. Más adelante su pintura se aproximaría a la obra del pintor inglés Bacon y a Picasso.

Entre 1959 y 1976 se desarrolló un movimiento artístico en Madrid llamado “Estampa Popular”. Surgió de una voluntad de crear un arte que pudiera dar testimonio de la

Izquierda
Equipo Crónica, *Las Meninas* de 1970. Rafael Solbes y Manolo Valdés intentaron desmitificar la alta cultura intoxicándola con imágenes tomadas del pop americano. Estas experiencias terminarían siendo asumidas con simpatía incluso por las altas esferas culturales e institucionales del país, pasando a convertirse en nuevos iconos de consumo en sí mismos.



realidad social y estar al servicio del pueblo. En este movimiento trabajaron artistas de muy diversos orígenes que tuvieron en común el compromiso de contestar abiertamente al régimen franquista. Fue unánime la búsqueda de temas realistas sobre las condiciones del trabajo en el campo y la fábrica, la vida en los suburbios, el tema de los presos y la represión.

Para ello utilizaron, como ya se había dado en otros momentos de la historia del arte reciente con las vanguardias, la técnica del grabado en madera y concretamente la linografía por el bajo coste de su producción que facilitaba su difusión popular.

La técnica del grabado en madera además generaba por sí misma unos trazos de gran vigor, con fuertes contrastes de blancos y negros que potenciaban una expresividad realista y directa, aunque triste y en ocasiones

angustiosa, que parecía conectar con los grabados de Goya. También fueron deudores de los muralistas y artistas revolucionarios mexicanos y corrientes afines que se dieron en otros países iberoamericanos como Uruguay donde esta corriente de socialización del arte a través del grabado tuvo resultados muy brillantes.

El fenómeno de la Estampa Popular se dio en la Península también en otras ciudades, caso de Valencia, del que surgieron artistas tan consagrados posteriormente como Toledo, Solbes y Valdés que formaron en el Equipo Crónica. Su estilo se decantaría desde un principio por una experimentación visual en torno a la comunicación de masas pero introduciendo técnicas más novedosas como los acrílicos, con su impactante policromía, y un factor de complicidad suavemente irónica en el tratamiento temático que

Arriba

El lenguaje pop, en su origen americano, fue utilizado por Arroyo con un sentido crítico, cargado de ironía. *Los cuatro dictadores* (Salazar, Franco, Mussolini, Hitler), 1963.

descargó en gran medida su posible carga militante y programática, obteniendo en pocos años gran éxito de crítica y público que ejercería una importante influencia en el ambiente artístico madrileño de los setenta.

Eduardo Arroyo, artista madrileño nacido en 1937, tras estudiar periodismo en Madrid, se instaló en Francia en 1958 donde tuvo oportunidad de tratar al grupo de exiliados españoles que vivían en París, reafirmandose aún más en su posición de partida en contra de la dictadura franquista. El deseo de manifestar todo ello le convirtió en un pintor autodidacta que buscó ante todo un nuevo lenguaje para su actividad crítica que pudiese aportar una

Abajo

Luis Gordillo, *Caballero cubista con lágrimas* de 1973. Representa al hombre actual como individuo atontado por la sociedad de consumo y anulado en su capacidad crítica, y por tanto humana, que ha pasado a convertirse en una caricatura automatizada desasosegante.



recepción más directa y menos manipulable ante el público. Para ello se acercó a una figuración basada en el lenguaje publicitario y del comic, es decir en la línea del Pop Art, con dibujos esquemáticos y cortantes, de tintas planas, introduciendo de manera hábil y muy personal elementos iconográficos tomados de los medios de comunicación de masas, que combina con su propia pintura. Con ello pretendía a un tiempo desmitificar y poner en cuestión las contradicciones internas de la producción artística y presentar ante el público una sátira despiadada de la sociedad franquista.

Arroyo, ya en sus primeras obras de la década de 1960, no duda en plasmar su ácida crítica hacia figuras indiscutibles de la vanguardia como Marcel Duchamp o Joan Miró, por su actitud escapista y mercantilizada, o los supuestos logros sociales franquistas, en su serie titulada “25 años de paz”,



Abajo

Antonio López García, *Interior del water* que pintó entre 1968 y 1971. El estilo hiperrealista ejerce una extraña fascinación que quedó demostrada cuando, sólo veinte años después de ser pintado, superó los records de cotización en el mercado de pintores españoles vivos.



realizada en 1965. Artista polifacético, es también escritor y escenógrafo teatral. Fue expulsado de España en el año 1974, devolviéndosele el pasaporte dos años después, ya tras la muerte del dictador. Por todas estas circunstancias su obra fue poco conocida en España hasta la década de 1980. Internacionalmente reconocido, en 1982 el gobierno español le



concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Luis Gordillo nacido en Sevilla en 1934 fue, tras una primera etapa siguiendo los pasos del informalismo un pionero de la nueva figuración madrileña decantándose por una pintura proveniente del Pop, de la que adopta sus posibilidades de reproducción técnica popular,

Arriba

Antonio López, *Madrid desde el Cerro Pío*. Imagen lejana y distanciada de la urbe madrileña contrastada con el seco paraje inundado de sol, que aún bordeaba la ciudad en esos años.

sin dejar por ello de introducir ciertos elementos expresionistas de su primera etapa. Su experiencia con el psicoanálisis le abrió nuevas vías experimentando con las

Abajo

Julio López Hernández, escultura titulada *Parte de su familia*, de 1972. En la obra del grupo del nuevo realismo madrileño se caracteriza por su visión melancólica, moviéndose siempre dentro de una temática cotidiana e intimista.

posibilidades creadoras del inconsciente en sus dibujos automáticos dentro de un cierto distanciamiento sobre los temas, tratados siempre con frialdad e ironía corrosiva. Su obra ha tenido una gran influencia en la pintura contemporánea española.

En los años sesenta también se formó un grupo de artistas realistas que habían estudiado en la Escuela de San Fernando del que

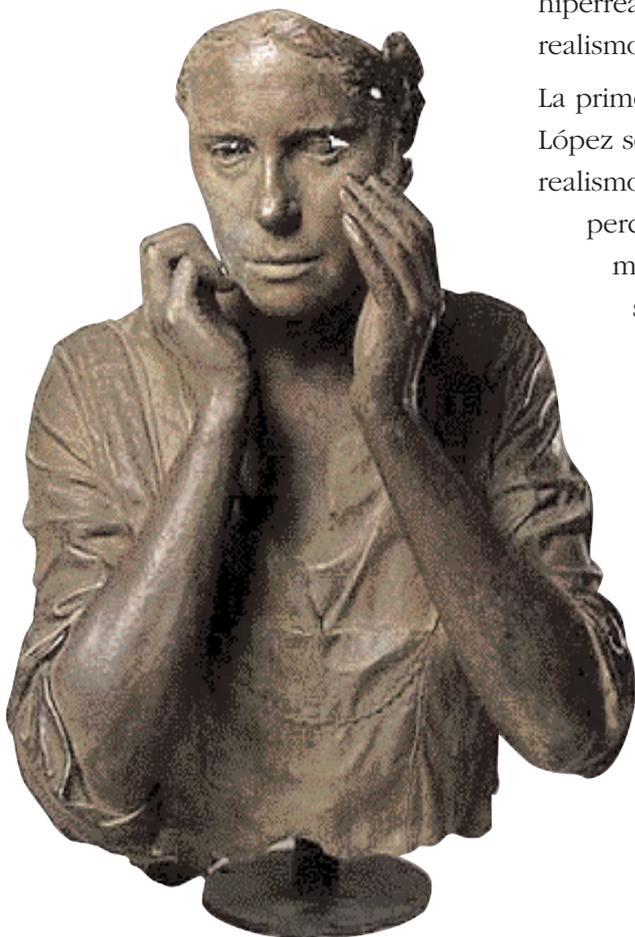
Antonio López García será el que adquiera más relieve, además de María Moreno, que llegaría a ser su mujer, los escultores Julio y Francisco López Hernández, Amalia Avia e Isabel Quintanilla. Grupo al que se unió algún artista más como Lucio Muñoz y Enrique Gran aunque éstos de tendencia abstracta. Este grupo se sentirán atraídos por la recuperación del realismo tomando como modelos en un primer momento los procesos seguidos por el hiperrealismo americano y el realismo fantástico.

La primera etapa de Antonio López se encuadró dentro del realismo mágico o fantástico y perdura al menos hasta mediados de los años sesenta, pero se va adentrando obsesivamente en la fidelidad cada vez mayor de la representación liberada del motivo o tema tratado y que entraña todo una actitud filosófica, una poética sobre la desolación del paso del tiempo.

Durante los años sesenta se centra en cuadros de temática casera e intimista, de objetos anónimos y humildes y cuadros de gran formato de Madrid, a vista de pájaro y su fama se va afianzando ante las objeciones del sector informalista y conceptual coetáneo. La ejecución de sus cuadros se va haciendo cada vez más lenta, pudiendo durar veinte años sin culminarlos en ocasiones. Su prestigio ha ido creciendo siendo difícil inscribirle en una tendencia que no sea la suya propia.

Su lenguaje no persigue una virtuosa imitación manual sino que por la intensidad de su trabajo artístico aporta una hondura a las imágenes que aluden a su propia posición sobre el paso del tiempo. Se ha dicho que es el pintor de la soledad de los objetos, en la que parece que eterniza cualquier instante cotidiano.

Juan Genovés nacido en Valencia, en 1933, después de una primera etapa cubista, se integró en los grupos valencianos "Los Siete" y el grupo "Parpalló" para luego entrar en 1961 en otra fase creativa integrando junto a Jardiel, Mignoni y Orellana el "Grupo Hondo" (1961-1964), unos años



Abajo

Juan Genovés utilizó durante los años previos a la transición democrática un nuevo concepto realista basado en recursos estéticos cercanos a la fotografía para lograr una mayor inmediatez en su intento de concienciación social. *El abrazo*, 1975.

después del El Paso que plantea la vuelta a una nueva figuración frente al informalismo.

Su pintura que parte del realismo crítico-social de los años cincuenta ha ido evolucionando hacia el existencialismo. Con los puntos de vista que adopta para pintar se sirve de la perspectiva como un nuevo recurso expresivo en

la que la figura humana es la protagonista absoluta, incluso cuando se presiente su ausencia. El artista presenta el movimiento de las masas como guiados por una inteligencia común, social, del pueblo, que tiene un destino, una finalidad no dicha pero que se percibe latente como un mensaje de esperanza y que parece poder trascender la experiencia

individualizada del ser humano frente a la injusticia y la soledad. Algunas de sus obras están en colecciones particulares, pero se han reproducido mediante carteles, gracias a la contribución del propio autor, hasta convertirse en verdaderos iconos emblemáticos de la transición democrática española, como el emocionante cuadro titulado *El abrazo* de 1975.



Agradecimientos

INSTITUCIONES

Archivo General de la Administración, Área de Medio Ambiente y Servicios a la Ciudad, Ayuntamiento de Madrid, Banco de España, Basílica de San Francisco el Grande (Madrid), Bolsa de Comercio de Madrid, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, Casino de Madrid, Catedral de la Almudena, Colegiata de San Isidro, Convento de la Encarnación (Madrid), Convento de las Góngoras (Madrid), Convento de las Salesas Reales (Madrid), Convento de San Plácido (Madrid), Convento de Santa Clara (Valdemoro), Convento de Santa Isabel (Madrid), Cuartel General del Ejército del Aire (Madrid), Escuela de Minas de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (Segunda Cátedra de Análisis de Formas), Fundación Fisac, Hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco (Madrid), Instituto de Estudios Madrileños, Instituto Geográfico y Catastral, Ministerio de Educación y Cultura, Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), Museo de la Ciudad (Madrid), Museo Municipal de Arte Contemporáneo (Madrid), Museo Municipal de Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado, Museo Romántico (Madrid), Palacio Real de Madrid, Parroquia de la Asunción de Ntra. Sra. (Navalcarnero), Parroquia de San Antonio (Aranjuez), Parroquia de San Juan Evangelista (Torrejón de Ardoz), Parroquia de Santa María Magdalena (Ciempozuelos), Patrimonio Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Senado, Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

PERSONAS

María Jesús Adán, Eduardo Alaminos López, Luis Aparisi, Julián Azcona, Marta Barrón, Carmen Bores, José Luis Casarrubios, Juan Carlos de la Mata González, Soledad de Pablo, Cristina del Valle, José Descalzo, Gloria Esparraguera, Emilio González, Isabel González, Carmen Heras, María Ángeles Ibáñez Gómez, Begoña Iglesia, Helena Iglesias, Ricardo Lampreave, Miguel Laso de la Vega Zamora, Victoria López López-Menchero, Virginia López Giraldo, José Lozano Maneiro, Concepción Ocampos, Mateo Maciá, Carmen Manueco, José Luis Montes, Javier Pascual, Silvia Pereda, Felipe Pérez Enciso, Elena Mercedes Pérez Montserrat, Antonio Sama, Leticia Sánchez, Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Fernando Santaolalla López, Federico Sepúlveda González, Manuel Terrón, Begoña Torres González, Isabel Tuda Rodríguez.

Bibliografía consultada sobre la Comunidad de Madrid

- ALONSO OTERO, Francisco: *El gran libro de la Comunidad de Madrid*, Barcelona, Salvat, 2000.
- AÑÓN, C. y LUENGO, M. *El Capricho de la Alameda de Osuna. Ayuntamiento de Madrid* – Ediciones El Viso, 2003.
- Aranjuez y la Vega del Tajo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 1999.
- Arganda, Chinchón y la Vega del Tajuña*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 1998.
- ARIZA MUÑOZ, Carmen: *Jardines, Paseos arbolados, Plazas y Parques de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid y Lunwerg Editores, 2001.
- ATIENZA, Javier M.: *Guía de Aranjuez, el Real Sitio, la ciudad, el paisaje*, Madrid, Comunidad de Madrid, Fundación Puente Barcas, 2000, 2ªed.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M. (dir) *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Valencia, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.
- BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón: *Arquitectura del siglo XX*, Summa Artis, Historia Universal del Arte, Vol. XL, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1995.
- BARTOLOMÉ, Eusebio: *El Nuevo Baztán, un caso histórico singular*, Ayuntamiento Nuevo Baztán, 1981.
- BONET CORREA, Antonio: *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981
- BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Summa Artis. Historia Universal del Arte, vol. XXXVI. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 2000.
- BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis. Historia Universal del Arte, vol. XXXVII. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1999.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *El siglo XVII: clasicismo y barroco*, Madrid, Sílex, ed. 1993.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Breve Historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza, Cien, 1994.
- Camino de Andalucía*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 2002.
- CARRETE, Juan, BOZAL, Valeriano, CHECA, Fernando: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, Historia Universal del Arte, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- CARRETE, Juan, VEGA, Desusa, BOZAL, Valeriano, FONTBONA, Francesc: *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis Historia General del Arte, vol. XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- CIRICI, Alexandre: *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- COMUNIDAD DE MADRID. *Patrimonio Urbanístico, Arquitectónico y Arqueológico del Corredor Madrid-Guadalajara*, Madrid, Consejería de Ordenación del Territorio, Medio Ambiente y Vivienda, 1984.
- ___ : *Información, clasificación y normativa de edificios y elementos del medio rural en el ámbito de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Ordenación del Territorio, Medio Ambiente y Vivienda, 1986.
- ___ : *Carlos III en la Comunidad de Madrid. Arquitectura y obra civil en el medio rural*, Madrid, Consejería de Política Territorial. Dirección General de Arquitectura, 1988.

____ : *Puentes históricos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Política Territorial, Dirección General de Transportes, 1989.

CORRAL, José del: *Madrid de los Borbones*, Madrid, Avapiés, 1985.

____ : *La Plaza Mayor de Madrid*, Madrid, Mendes & Molina editores, 1987.

Cuenca alta del Manzanares y Rascafría, la: Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 1998.

CHÍAS NAVARRO, Pilar: *La Ciudad Universitaria de Madrid*, génesis y realización. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986.

CHUECA GOITIA, Fernando y MIGUEL, C de: *La vida y obras de Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.

Enciclopedia de Madrid, Madrid, ed. Giner, 1988.

Entorno al Alberche: Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 2000.

Entre el Jarama y el Torote (El Valle del Henares II): Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 2001.

De las ciudades del suroeste a las vegas del sur de Guadarrama: Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 1998.

FEDUCHI, L.: *Itinerarios de arquitectura popular española*, 6 vols. Barcelona, Ed. Blume, 1984.

FERRER, J.M.: *Visión Romántica de Madrid*. Editorial Viajes Ilustrados S. L., 1997.

FLORES, Carlos: *Arquitectura popular española*, Madrid, Aguilar, 1973.

GÁLLEGO, Julián: *Visión y Símbolos en la pintura de oro española*, Madrid, 1972.

GAYA NUÑO, J.A.: *Arte del siglo XIX*, Ars Hispaniae, Tomo XIX, Madrid, Plus Ultra, 1966.

Goya. Los Caprichos, Dibujos y Aguafuertes, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Central Hispano, 1994.

GUERRA, Ramón: *Madrid, Guía de la arquitectura (1700-1800)*, Madrid, 1980.

____ : *Guía de la Arquitectura contemporánea. Madrid, 1920-1980*, Madrid, Ed. Ramón Guerra de la Vega, 1981.

____ : *Guía para visitar las Iglesias y Conventos del Antiguo Madrid*, Madrid, Ed. Ramón Guerra de la Vega, 1996.

GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Summa Artis, Historia Universal del Arte, vol. XXXV. Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1994.

HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid, Cátedra, 1989.

HIDALGO, Ramón, RAMOS, Rosalía, REVILLA, Fidel: *Madrid de los Borbones*, Madrid, Fundación Caja Madrid, Ediciones La Librería, 1992.

____ : *Madrid Neoclásico*, Madrid, Fundación Caja Madrid, Ediciones La Librería, 1992.

___ : *Madrid más alto: la Castellana*, Madrid, Fundación Caja Madrid, Ediciones La Librería, 1992.

IGLESIAS, Helena (dir.): *Graphic Madrid*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

JIMÉNEZ, M.: *Madrid y provincia en sus plazas mayores*, Madrid, Ábaco, 1979.

JIMÉNEZ, Jorge: *Arquitectura popular madrileña*, Madrid, Ed. La Librería, 2001.

JIMÉNEZ DE GREGORI, F.: *Notas geográfico-históricas de la provincia de Madrid en el siglo XVIII*, AIEM.

JULIÁ, S., RINGROSE, D, y SEGURA, C.: *Madrid, historia de una capital*, Madrid, Alianza editorial, Fundación Caja Madrid, 1995.

LUNA J.J. y MORENO DE LAS HERAS, M.: *Goya, 250 aniversario*. Catálogo exposición Museo del Prado, 1996.

Madrid, Atlas Histórico de la ciudad: 1850-1939 (dirección Virgilio Pinto Crespo).

Madrid desde el cielo (selección de textos y biografías Francisco García Pérez).

MAS HERNÁNDEZ, R.: *El barrio de Salamanca*, Madrid, IEAL, 1982.

MORALES Y MARÍN, José Luis: *Pintura en España 1750-1808*, Madrid, Manuales Cátedra, 1994.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

___ : *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1978.

___ : *Antecedentes de la Alameda de Osuna*, Madrid, COAM, 1977.

___ : *Un palacio romántico : Madrid 1846-1858*, Madrid, Ed. El Viso, 1987.

___ : *El Palacio Real de Aranjuez, Madrid*, Patrimonio Nacional, Lunweg, 1999.

___ : *Arquitectura española 1808-1914*, Summa Artis, Historia Universal del Arte. Madrid, Espasa-Calpe, 2003.

___ y ALONSO PEREIRA, José Ramón: *La Gran Vía de Madrid*, Encuentro Ediciones S.A., 2002.

NIETO ALCAIDE V., AZNAR ALMAZÁN, S., SOTO GABA, V.: *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

ORDIERES DÍEZ, ISABEL: *La Memoria Selectiva 1835-1936. 100 años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*. Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura. Comunidad de Madrid, 1999.

RABANAL YUS, A.: *El Real Sitio de San Fernando de Henares, Historia, Arquitectura y Urbanismo*, Madrid, Ayuntamiento de San Fernando de Henares, 1983.

RODRÍGUEZ CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*, Madrid, Ed. Sílex, 1992.

ROMÁN PASTOR, C.: *Guía monumental de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1981.

___ : *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, Institución de Estudios Complutenses, 1994.

SÁINZ DE ROBLES, F.C.: *Crónica y guía de la provincia de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

SAMBRICIO, Carlos: *La Arquitectura española de la Ilustración, Madrid*, IEAL, 1986.

___ : *Madrid: ciudad-región, Vol I. De la Ciudad Ilustrada a la primera mitad del siglo XX*, Comunidad de Madrid, 1999.

SÁNCHEZ TERREROS, R., AMANN EGUIDAZU, L., ALONSO DE MIGUEL, R.: *Madrid en la Tarjeta Postal*. Vizcaya, Editorial Santurtzi, 1996.

SANCHO, José Luis: *La arquitectura de los Reales Sitios*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.

SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

SERREDI, L., SOUTO, J.L.: *Jardines del Palacio de Boadilla del Monte*, Madrid, Editorial Doce Calles, 2001.

TERÁN, Fernando: *Madrid: ciudad-región. Vol II. Entre la ciudad y el territorio en la segunda mitad del siglo XX*. Comunidad de Madrid, 1999.

Tierras de Alcalá (El Valle del Henares I): Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo 2001.

Tierras de Buitrago: Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 1999.

TOVAR, Virginia: *Arquitectura madrileña del siglo XVII, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños*, 1983.

___ : *Historia breve de la arquitectura barroca de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000.

VALDIVIESO, E.: *La Arquitectura española del siglo XVIII*, Summa Artis, vol. XXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

Valle del Jarama, El: Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, Documadrid, Biblioteca Madrileña de Bolsillo, 2001.

VV.AA.: *El Madrid de cuatro siglos*. Madrid, Publicaciones Españolas. Dirección General de Información. Ministerio de Información y Turismo, 1961.

VV.AA.: *Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 1978-1980, 5 vols.

VV.AA.: *Jardines clásicos madrileños*, Catálogo exposición, Museo Municipal de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981.

VV.AA.: *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, Vols. I y II.

VV.AA.: *Juan de Villanueva*, Madrid, Museo Municipal, 1982.

VV.AA.: *El arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983.

VV.AA.: *Madrid y los Borbones en el siglo XVIII. La construcción de una ciudad y su territorio*, Madrid, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad de Madrid, 1984.

VV.AA.: *Catálogo de la Exposición conmemorativa del primer centenario de diócesis de Madrid-Alcalá*, Madrid, Arzobispado de Madrid, 1986.

VV.AA.: *Antonio Palacios y el Hospital de Maudes en la Memoria Arquitectónica de Madrid*. Centro de información y documentación. Consejería de Ordenación del Territorio, Medio Ambiente y Vivienda, 1986.

VV.AA.: *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Dirección general de Patrimonio histórico artístico y Patrimonio Nacional, 1987.

VV.AA.: *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, COAM-Universidad Complutense, dos tomos, 1988.

- VV.AA.: *Arquitectura popular en España*, (dir. Julio Caro Baroja) Madrid, CSIC, 1990.
- VV.AA.: *Madrid y su provincia*, Madrid, Ed. Mediterráneo, 1991.
- VV.AA.: *Velázquez*, catálogo exposición, Madrid, Museo del Prado- Central Hispano, 1990.
- VV.AA. *Arquitectura y desarrollo urbano*. Comunidad de Madrid, Madrid, Consejería de Política Territorial, Dirección General de Arquitectura, Fundación Caja de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991, (Tomo I y II: Zona centro, Tomo III: zona norte I, Tomo IV: zona norte II, Tomo V: zona oeste, Tomo VI al VIII: zona oeste).
- VV.AA.: *Madrid en el camino de la Historia, Segundo Centenario de la muerte de Carlos III*, Madrid, Hispania Nostra y Comunidad de Madrid, 1991.
- VV.AA.: *Atlas de la ciudad de Madrid*, Madrid, Ideographics, 1992.
- VV.AA.: *Pintura española del siglo XIX del neoclasicismo al modernismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- VV.AA.: *Madrid. Atlas histórico de la ciudad*, siglos IX-XIX, (dir. Virgilio Pinto y Santos Madrazo) Madrid, Caja de Madrid-Lunweg Editores, 1995.
- VV.AA.: *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus colecciones*. Madrid, Concejalía de Cultura y Medio Ambiente. Ayuntamiento de Madrid, 1995.
- VV.AA.: *Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- VV.AA.: *Tres siglos de cartografía madrileña 1622-1929. El consultor de los Ayuntamientos*, Madrid, 1997.
- VV.AA.: *Dibujos de Genaro Villamil. El cuaderno de Madrid*, Catálogo exposición, Madrid, Museo Municipal, 1999.
- VV.AA.: *Arquitectura de Madrid siglo XX*, Madrid, Tanais Ediciones, 2000.
- VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, 2002 (reemp).
- VV.AA.: *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. I. Cambio de siglo (1881-1925)*. Madrid, MNCARS. 2002.
- VV.AA.: *Conservar y restaurar. Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, 2003.
- VV.AA.: *Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid. Tomo II. Ensanches*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. 2003.
- VV.AA.: *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. II. Vanguardia (1925-1939)*, Madrid, MNCARS, 2003.
- VV.AA.: *Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. III. Abstracciones-Figuraciones (1940-1975)*. Madrid, MNCARS, 2004.
- VV.AA.: *José Gutiérrez Solana*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. MNCARS, 2004.
- VV. AA.: *Estampa popular de Madrid. Arte y política (1959-1976)*, Catálogo Exposición, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2006.
- VV.AA.: *Revistas de Guerra. 1936-39*. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, MNCARS, 2007.

Créditos de fotografías, planos y dibujos

Archivo General de la Administración: 99

Banco de España: 331

Catálogo de la Exposición Conmemorativa del primer centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá: 6, 232, 233, 234.

Catálogo del Museo Casa natal de Cervantes. Dirección General de Archivos. Museos y Bibliotecas: 109

Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Servicio Histórico: 14, 15, 16, 17, 19.

Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Histórico: 11, 13, 21, 23, 24, 26, 31, 33, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 100, 103, 105, 106, 107, 128, 129, 138, 146, 149, 158, 184, 186, 197, 207, 225, 350, 390. Javier Aguilera Rojas: 105, 359, 376, 403.

Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Histórico. Conservar y Restaurar. Cuatro años de actuaciones en el Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid: 243. La Memoria Selectiva 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid: 302, 303, 304, 305, 310, 325, 329, 332, 374. Arquitecturas restauradas: 100. Madrid: una historia en Comunidad: 22. Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid: 55, 65. Retablos de la Comunidad de Madrid: 51, 56, 57, 58, 59, 142, 144, 145, 147, 228, 229, 260. Historia Breve de la Arquitectura Barroca de la Comunidad de Madrid: 42, 47, 94, 96, 122, 130, 201, 204.

Dibujos de Genaro Pérez Villamil. El cuaderno de Madrid. Catálogo de la exposición. Museo Municipal de Madrid: 302, 303, 328.

Eduardo Torroja Miret. Editorial Pronaos: 431.

El Madrid de 4 siglos. Ministerio de Información y Turismo: 452.

El Palacio Real de Aranjuez. Lunweg Editores y Patrimonio Nacional: 193.

El retrato español en el Prado. Museo Nacional del Prado: 171

Elena Mercedes Pérez Montserrat: 412.

Estampa popular en Madrid. Catálogo de la Exposición. Museo Municipal de Arte Contemporáneo: 475.

Fernando de Madariaga: 22, 28, 32, 33, 34, 38, 39, 60, 62, 92, 93, 98, 122, 132, 140, 149, 191, 200, 212, 235, 236, 237, 246, 273, 276, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 312, 313, 315, 316, 319, 320, 321, 346, 347, 358, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 396, 401, 410, 411, 415, 426, 427, 428, 432, 433, 467.

Fondo fotográfico del Ayuntamiento de Madrid: 212, 216, 218, 221, 238.

Fundación Fisac: 460.

Goya 250 aniversario. Catálogo de la exposición. Museo del Prado: 209, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 260, 265, 268, 271.

Graphic Madrid. Segunda Cátedra de Análisis de Formas Arquitectónicas de la E.T.S.A.M.: 318, 343, 373, 376, 382, 404.

Guía del Museo Municipal de Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de Cultura y Medio Ambiente: 18

Guía del Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional: 159, 160, 166, 167, 177.

Guía del Real Sitio de Aranjuez. Patrimonio Nacional: 170, 194, 195,

Instituto Geográfico y Catastral: 215, 217.

Jardines del Palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración. Ediciones Doce Calles: 210

José Latova: 35, 43.

Jorge Redondo: 114, 126, 226.

Juan Carlos Martín Lera: 25, 27, 95, 108, 275, 345, 353, 372.

La Arquitectura de los Reales Sitios. Editorial Patrimonio Nacional: 90, 91, 124, 127, 150, 151, 154, 156, 157, 161, 162, 163, 186, 194, 196, 247, 274.

La Ciudad Universitaria, génesis y realización. Editorial de la Universidad Complutense: 434, 435.

La Ciudad Universitaria de Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid-Universidad Complutense de Madrid: 434.

Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Religiosas de la Orden de Ntra. Sra. de La Merced: 64.

Madrid Atlas Histórico de la Ciudad 1850 - 1939. Lunweg Editores: 355, 356, 372, 405, 432.

Madrid en la Tarjeta Postal. Editorial Santurtzi: 348, 349, 371, 384, 400, 406, 408.

Madrid y sus arquitectos. 150 años de la Escuela de Arquitectura. Consejería de Educación y Cultura: 361, 466.

Manufacturas del Buen Retiro 1760 - 1808. Ministerio de Educación y Cultura: 180, 181, 182

Museo Municipal de Madrid: 12, 97, 240, 282, 457.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Archivo Fotográfico: 417, 419, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 444, 445, 468, 470. Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía III. Abstracciones-

Figuraciones (1940-1975): 474, 475. José Gutiérrez Solana. Catálogo Exposición Museo de Arte Reina Sofía: 418, 420.

Museo Nacional del Prado: 68, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 168, 169, 245, 288, 296, 323.

Museo Romántico. Madrid: 322, 333.

Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX. Instituto de Estudios Madrileños: 310, 311.

Palacios Reales del Patrimonio Nacional. Lunweg Editores y Patrimonio Nacional: 152, 192, 280, 283.

Patrimonio Nacional: 20, 66, 86, 87.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 70

Revistas de Guerra 1936-39. Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 454.

Senado: 120.

Tres siglos de cartografía madrileña 1622-1929. El Consultor De Los Ayuntamientos: 155

Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid: 399, 424, 429.

Visión romántica de Madrid en los relatos y estampas de los viajeros extranjeros del siglo XIX. Editorial Viajes Ilustrados: 137, 309, 326, 344.

Índice Onomástico

A

Aalto, Alvar, 461, 465
Aburto, Rafael, 459
Adaro, Eduardo, 378
Aguado de la Sierra, Miguel, 378
Aguir, José, 456
Aguilera Cerni, Vicente, 470
Aguilera, Alberto, 404
Aguirre, Agustín, 434
Alberoni, 172
Alberti, Rafael, 442, 443, 447
Alcalá Galiano, 326
Alenza, Leonardo, 322, 325, 416
Alfonso (fotógrafo), 404
Alfonso XII, 300, 309, 314, 374, 387
Alfonso XIII, 434
Alonso Cano, 65, 66, 72
Alonso Covarrubias, 103
Alonso de Carbonell, 51, 67, 99
Alonso de Mena, 65
Alonso de Moscoso, 55
Alonso Pimentel, Josefa, 212
Álvarez Bouquel, Aníbal, 321, 316, 410, 412
Álvarez Cubero, 288, 289, 291, 292, 293, 316
Álvarez de la Peña, Manuel Francisco, 286
Amador de los Ríos, José, 300
Amérigo, Francisco, 318
Amiconi, 190
Antolínez, 93
Aparicio, José, 293
Aracne, 89
Arbós, Fernando, 376
Ardemans, Teodoro, 104, 132, 135, 153
Aricha, María Teresa, 446
Arnal, Pedro, 278
Arniches, Carlos, 428, 431
Arroyo, Eduardo, 475, 476
Arturo Soria, 359
Ávalos, Juan de, 455

Avia, Amalia, 478
Avrial, José María, 326, 329
Ayllón, José, 470

B

Bacon, Francis, 474
Bairez, 348
Balzac, Honoré, 351
Bárbara de Braganza, 201, 237
Barjola, Juan, 474
Barradas, Rafael, 437
Bartolomé Alcázar, 146
Bartolomé Bustamante, 52
Bartolomé Elorriaga, 105
Bartolomé Hurtado, 45
Bauer, 221
Bauhaus, 425
Bautista, Francisco, 43, 44, 69, 72
Bayeu, Francisco, 190, 239, 240, 244, 255, 262
Beata Mariana de Jesús, 232, 234
Bello, Pepín, 440
Bellver, Ricardo, 384
Benlliure, Mariano, 386
Bergamín, Rafael, 428
Bernini, 53, 66, 73, 144, 158, 202, 250
Beruete y Moret, Aureliano de, 362, 364, 366, 368
Bescós, Ramón, 466
Bidagor Lasarte, Pedro, 453
Bilbao, Joaquín, 386
Blasco Ibáñez, 364
Blay, 387
Boccherini, 209
Bonaparte, José, 125, 207, 269, 288, 293
Bonavía, Santiago, 172, 188, 191, 197, 198
Bores, Francisco, 438
Borromini, 202, 250
Boutelou, Pablo, 153, 195, 197
Bravo Murillo, 349

Bravo, 337, 339
Bravo, Pascual, 434
Bregas, Alfonso, 286
Bretón de los Herreros, 300
Buñuel, 437, 440

C

Caballero, José, 456
Cabrero, Francisco de Asís, 458, 459, 464
Calderón de la Barca, 36, 82
Calleja, Andrés de, 239
Calvo Pereira, 351
Campoamor, 300, 391
Campomanes, 181, 256
Caneja, Juan Manuel, 457
Cano Lasso, Julio, 464
Canogar, Rafael, 470, 472
Cánova, Antonio, 290, 291
Cánovas, 386
Caravaggio, 79, 80, 81, 85
Carbonell, Antonio, 71
Carducho, Vicente, 70, 71, 79, 85, 222
Carlier, François, 201
Carlos I, 100
Carlos II, 45, 65, 74, 88, 92, 100, 128, 146
Carlos III, 43, 121, 128, 141, 154, 161, 162, 163, 167, 175, 177, 179, 180, 183, 188, 198, 199, 201, 205, 207, 208, 209, 211, 229, 239, 240, 242, 245, 256, 258, 260, 275, 285, 293, 311, 371
Carlos IV, 154, 167, 190, 195, 207, 212, 213, 260, 264, 266, 267, 269, 282, 288
Carlos V, 99, 152, 187, 337
Carmona, Luis Salvador, 233, 234
Carnicero, Antonio, 238, 244
Carreño de Miranda, Juan, 45, 92, 90
Carvajal, Francisco Javier, 461, 463
Casado del Alisal, 334, 339
Castillo, José del, 239, 240
Castro, Carlos María, 345, 352, 354, 358

Castro, Ensanche de, 314, 430
Castro, Felipe de, 180, 234, 311
Ceán Bermúdez, 291
Cerdá, Ildefons, 353
Cervantes, Miguel de, 119, 446
Chávarri, Raúl, 446
Chirino, Martín, 448, 470
Chueca, Federico, 404
Churriguera, 74, 132, 142-149, 237
Cirlot, Eduardo, 470
Clará y Llimona, José, 389
Claudio Coello, 71, 72, 74, 93
Coderch, 463
Colbert, 146
Colomer, 370
Colonna, 78
Colubí, Carlos, 317
Comba-Rico, 344
Conde de Aranda, 205, 256
Conde de Floridablanca, 256, 257, 258
Conde de Peñaranda, 67
Conde-Duque de Olivares, 48, 49,
81, 87, 92, 98
Condes de Chinchón, 104
Condesa de Chinchón (María Teresa de
Borbón), 210, 212, 266
Contreras, Rafael, 190
Corrado Giaquinto, Francesco, 163, 173,
175, 177, 190, 201, 240
Corrales, José A., 462, 465, 467
Coullant Valera, Lorenzo, 391, 407
Courbet, 363
Crescenzi, Juan Bautista, 72, 99, 101
Cubas, Francisco de, 374, 375, 376
Cuervo, Juan Antonio, 278, 281
Curie, Marie, 442

D

D'Ors, Eugenio, 367, 457
Dalí, Salvador, 436, 437, 440, 443, 444

Dato, Eduardo, 318
Daumier, 363
David, 269, 293, 294
De Kooning, 472
Degas, 418
Delacroix, 334
Diaghilev, 426
Domínguez Bécquer, Gustavo Adolfo, 326
Domínguez Bécquer, Valeriano, 326
Domínguez, Manuel, 318
Domínguez, Martín, 428, 431
Don Felipe, Infante, 201
Don Sebastián de Morra, bufón, 90
Doña Margarita de Austria, 84
Doña María, 43
Doña Mariana de Austria, 51, 92
Doña Mariana de Neoburgo, 65
Duchamp, Marcel, 476
Duque Cornejo, Pedro, 224, 232
Duque de Lerma, 48
Duque de Osuna, 62, 66, 212, 241
Duque de Sesto, 374
Duque de Uceda, 45
Duque de Wellington, 269
Duques de Alba, 207
Duquesa Cayetana de Alba,
213, 258, 262, 267
Duquesa de Osuna, 262
Durero, 266

E

Einstein, Albert, 442
Enrique III, 101
Ensanche de Castro, ver Castro
Ensor, James, 474
Equipo Crónica, 474
Escosura, 300
Escuela de Vallecas, Madrid, 444, 446
Esopo, 89

Espalter, Joaquín, 317, 334
Espeliús, 360
Esquilache, Motín, 241
Esquivel, 190, 300
Esteve, Agustín, 247
Esteve, Luis, 400, 402, 407
Eugenia de Montijo, 333

F

Falla, Manuel de, 442
Farinelli, 194
Feito, Luis, 470
Felipe el Hermoso, 111, 336
Felipe II, 19, 28, 43, 78, 100, 101, 167, 187,
191, 193, 195, 197
Felipe III, 19, 36, 40, 45, 48, 53, 63, 65, 66,
98, 101, 107
Felipe IV, 23, 26, 34, 37, 45, 49, 81, 84, 85,
87, 88, 92, 100, 138, 311
Felipe V, 65, 105, 111, 124, 127, 128, 129,
138, 146, 151, 154, 155, 161, 168, 169,
170, 187, 193, 194, 198, 201, 203, 317
Fernández Alba, Antonio, 465, 470
Fernández del Campo, Pedro, 51
Fernando el Católico, 187
Fernando III, Emperador, 88
Fernando VI, 105, 128, 152, 154, 160, 161,
172, 180, 187, 197, 201, 208, 234, 237
Fernando VII, 184, 244, 269, 270, 280, 282,
288, 291, 293, 307, 308, 310, 321, 331
Ferrant, Luis, 318, 330
Fevrier, Jules y Raymond, 407
Fisac, Miguel, 459, 460
Flaxman, 290
Fortuny, Mariano, 340
Fragonard, 215
Francés, Juana, 470
Francisco de Paula y Asís, 371

Francisco Gómez de Sandoval y Rojas,
ver Duque de Lerma
Franco, Francisco, 152, 453, 454, 456, 465
Fray Alberto de la Madre de Dios, 48
Fray Francisco Cabezas, 207
Fray Lorenzo de San Nicolás, 42
Fray Luis de León, 36
Fullaondo, Daniel, 464

G

Galíndez, M. I., 426
Galluzzi, 172
García Lorca, Federico, 437, 440, 443
García Mercadal, 167
García Paredes, 461
Gasparini, 178
GATEPAC, 426
Gaudí, Antoni, 375, 399
Gauguin, Paul, 418
General Espartero, 320
General Torrijos, 337
Genovés, Juan, 478, 479
Giacomo Amiconi, 173, 175
Giner de los Ríos, 434
Giordano, ver Lucas Jordán
Gisbert, Antonio, 337, 339
Godoy, 210, 212, 258, 262, 266, 267,
269, 288
Gómez de la Serna, Ramón, 416, 417,
418, 439
Gómez de Mora, Juan, 40, 402, 45, 48, 52,
53, 55, 69, 96, 97, 100, 101, 103, 104, 106
Góngora, Luis de, 36
González Longoria, Javier, 400
González Ruiz, Antonio, 239
González Velázquez, Antonio, 239, 242, 281
González Velázquez, Isidro, 193, 321, 275,
280, 281, 282, 283, 310
González Velázquez, Pablo, 231

González Velázquez, Zacarías, 247
Gordillo, Luis, 476, 477
Goya, Francisco de, 154, 174, 180, 182,
207, 208, 209, 210, 211, 212, 219, 220,
231, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 247,
250, 252-271, 293, 295, 322, 324, 337,
416, 418, 475
Goyeneche, Juan de,
146, 149, 181, 184, 237
Gran, Enrique, 478
Grasses y Riera, José, 376, 387, 400
Grasset, 348
Greco, 446
Gregorio Fernández, 63
Gris, Juan, 438
Gropius, Walter, 442
Grupo El Paso, 470, 471, 472, 473
Grupo Hondo, 478
Guarino Guarini, 138, 199, 250
Gutiérrez de la Vega, José, 326
Gutiérrez Solana, José, 416, 417, 418, 420
Gutiérrez Soto, Luis, 432, 433, 453
Gutiérrez, Francisco, 201, 285

H

Haes, Carlos, 364
Hartzenbusch, 300
Hausman, 356
Hermosilla, José, 160, 199, 205, 207, 276
Hernández, Miguel, 443
Herrera Barnuevo, Antonio de, 63, 73, 138
Herrera el Mozo, Francisco de, 77, 93
Herrera, Juan de, 40, 68, 101,
104, 187, 273, 278
Higueras, Fernando, 464
Horta, Victor, 401, 402
Houasse, 170, 174
Huarte, Juan, 464
Hurtado Izquierdo, Francisco, 224
Hyatt Huntington, Anna, 435

I

Infanta Margarita, 90
Infante Gabriel, 274
Ingres, 327, 333
Inurria, Mateo, 383, 387, 389
Iriarte, 220, 259, 261
Isabel Clara Eugenia, 78
Isabel de Braganza, 307
Isabel de Farnesio, 128, 149, 153, 158, 161,
172, 187, 198, 201, 208
Isabel II, 190, 300, 308, 320, 331, 370
Isabel la Católica, 334

J

Jansen, 432
Jardiel, 478
Jareño y Alarcón, Francisco, 371, 372
Jiménez, Juan Ramón, 442
Joli, Antonio, 172, 173
Jordán, Lucas, 45, 78, 99, 190
Jorge Juan, 279
José de la Torre, 72
Jovellanos, Gaspar Melchor, 259, 262
Juana de Castilla, La Loca, 111, 336, 337
Julio Antonio, 390
Juvara, Filippo, 156, 157, 158, 202, 250

K

Keynes, John, 442
Klenze, 371

L

Labrouste, 372
Lacasa, Luis, 434, 435
Lampérez, Vicente, 408
Laredo, Eladio, 409
Larra, Mariano José de, 332
Le Corbusier, 425, 426, 442
Lema, Segundo, 374

León, Teresa, 447
Leoni, Los, 71, 99
Lobera, Juan, 72
Loos, Adolf, 425
Lope de Vega, 36, 99, 119
López Aguado, Antonio, 221, 278, 281, 282
López García, Antonio, 477, 478
López Hernández, Francisco, 478
López Hernández, Julio, 478
López Otero, 434, 453
López Sallaberry, Luis, 400, 402, 404
López, Antonio, 409
López, Vicente, 177, 190, 271, 291, 293
Lucas Velázquez, Eugenio, 322, 324
Luis Antonio de Borbón, 198, 207, 208, 210, 211, 245, 258, 266
Luis I, 128
Luis María de Borbón y Vallábriga, 212
Luis XIV, 125, 127, 201

M

Machó, Victorio, 391
Madoz, Pascual, 345
Madrado y Kuntz, Federico, 327
Madrado, Federico, 332, 333
Madrado, José, 293, 294, 295
Madrado, Juan de, 318, 370, 374
Madrado, Pedro de, 300, 329
Madrado, Raimundo de, 330
Maella, Mariano Salvador, 190, 240, 242, 243, 247
Maíno, Juan Bautista, 81
Maldonado, 337, 339
Manet, Eduard, 334
Manzanedo, Manuel de, 318
Marcelli, Plano de Madrid de, 18
Marchand, Étienne, 153
Margarita de Austria, 40
María Amalia de Sajonia, 175, 183

María Antonieta, 219
María de Aragón, 321
María de Orleáns, 143
María Luisa de Parma, 212, 213, 258
María Magdalena, 16
Mariana de Austria, 84, 88
Mariana de San José, 40
Marinas, Aniceto, 386, 387
Marqués de Cubas, ver Cubas, Francisco de
Marqués de la Ensenada, 279
Marqués de Linares, 317
Marqués de Mejorada, 51, 66
Marqués de Salamanca, 312, 314, 317, 324, 353, 356
Marqués de Scotti, 153
Marqués de Vadillo, 135, 139
Marquesa de Santa Cruz, 250, 267
Marquet, Jaime, 199
Martín Rico, 364
Martínez de la Rosa, 300
Martínez de Montañés, Juan, 65
Martínez del Mazo, Juan Bautista, 84
Martínez Feduchi, Luis, 428, 456
Martínez, Sebastián, 261
Mascareñas, Leonor de, 43
Matías Román, 51
Mattia Gasparini, 163, 167
Maumejean, Hermanos, 399, 401, 425
Maximiliano de Austria, 183
Mayo, Maruja, 443
Melchor de Bueras, 43
Meléndez Valdés, 220, 259
Meléndez, Luis, 243, 245
Mélida y Alinari, Arturo, 384
Mena, Pedro de, 64, 65
Mendelsohn, 428
Mengs, 121, 162, 166, 175, 177, 179, 180, 190, 239, 240, 243, 244, 247, 250, 255, 282, 293

Mesa, Juan de, 65
Mesonero Romanos, 300, 322
Michel, Roberto, 234, 286
Mignoni, 478
Miguel Ángel, 92
Millares, Manuel, 470, 472, 473
Miró, Antonio, 464
Miró, Joan, 476
Mitelli, 78
Molezún, Ramón, 462, 465, 467
Monaguillo, Francisco de, 201
Moneo, Rafael, 466
Mora, Francisco de, 40, 68, 97, 101, 105
Mora, José de, 66
Morales, Antonio de, 71
Moratín, 220, 259, 263, 270
Moreno Villa, 440
Moreno, María, 478
Moya, Luis, 453, 456
Moyano, Claudio, 352
Muguruza, Pedro, 453, 454
Munch, Edvard, 474
Muñoz, Lucio, 478
Murga, Mateo, 317
Murillo, Bartolomé Esteban, 326

N

Naccherino, Miguel Ángel, 62, 66
Napoleón III, 333
Napoleón, 269, 290, 310
Nardi, Angelo 72

O

Ocampo, Francisco de, 65
Ocharan, Luis, 409
Ochoa, Eugenio de, 329
Olivieri, Giovanni Domenico, 180, 201, 234, 311
Olmo, José del, 104

Olmo, Manuel del, 39
Ombrecht, 317
Orellana, 478
Ortega y Gasset, José, 442, 443, 444
Ortega, José, 474
Otamendi, Hermanos, 456
Otamendi, Joaquín, 413
Ouliac, 348
Overbeck, 328

P

Pacheco, Francisco, 92
Padilla, 337, 339
Palacios, Alberto, 348
Palacios, Antonio, 382, 412, 413, 414
Palazuelo, Pablo, 470
Palencia, Benjamín, 457
Palladio, Andrea, 42, 274
Palmarolli, 190
Paret y Alcázar, Luis, 174, 209, 242, 245
Pascual Bravo, 453
Pascual de Mena, Juan, 222, 232,
233, 234, 286
Pascual y Colomer, Narciso, 167, 310, 320
Pereda, 80, 82
Pereira, Manuel, 60, 67
Pérez Galdós, Benito, 364, 366
Pérez Villaamil (ingeniero), 402
Pérez Villaamil, Genaro, 302, 303, 324, 32
Picasso, Pablo R., 267, 426, 474
Piranesi, 167
Plan Castro ver Castro
Pollock, 472
Ponce de León, Alfonso, 441
Ponciano Ponzano, 320, 370
Ponz, Antonio, 229
Pradilla, Francisco, 318, 336
Priego de Córdoba, 290
Primo de Rivera, José Antonio, 454

Primo, Antonio, 286
Príncipe Baltasar Carlos, 88
Procaccini, 153
Procaccini, Andrea, 199
Puvis de Chavannes, 418

Q

Querol, Agustín, 372
Quintana, 300
Quintanilla, Isabel, 478

R

Ramón de la Cruz, 220, 221, 259, 261
Ranc, Jean, 168
Redondela, Agustín, 457
Rembrandt, 266
Renau, Josep, 456
René Carlier, 153, 154, 155
Repullés y Vargas, Enrique María, 381
Reyes Católicos, 108
Reynals, Eduardo, 397, 400, 402
Ribera, Carlos Ruiz de, 330
Ribera, José de, 78, 79, 80, 92, 160, 366
Ribera, Juan Antonio, 330
Ribera, Pedro de, 130, 132, 133, 134-141,
145, 198, 204, 232, 318
Ricci, Francisco, 45, 69, 92, 93
Ridruejo, Dionisio, 464
Riera, Antonio, 40
Rigaud, 169
Risueño, José, 231
Rivera y Morer, 312
Rivera, 470
Rizzi, ver Ricci
Roberts, David, 325
Rodin, Auguste, 386, 389
Rodríguez Ayuso, 321
Rodríguez del Castillo, Clotilde, 368
Roldana, La, 65

Romanones, 404
Romea, Julián, 300
Rosales, Eduardo, 333, 334, 336
Rossini, 291
Rothschild, 314, 348
Rousseau, Jean-Jacques, 215, 281
Rubens, Pedro Pablo,
69, 77, 92, 93, 100, 166,
Rubio, Timoteo, 447
Rucabado, Leonardo, 410
Ruiz de Luna, 410
Ruiz de Salces, Antonio, 312, 318, 372
Rusca, Bartolomé, 172

S

Saavedra, Jerónimo de, 33
Sabatini, Francesco, 154, 161, 162, 167,
188, 190, 199, 207, 272
Sachetti, Giovanni Battista, 157, 158, 162,
202, 250
Sáenz de Oiza, Francisco Javier,
464, 465, 466, 467
Sáenz de Tejada, 456
Salinas, Pedro, 442
Salmerón, Nicolás, 332
Salvaterra, Valeriano, 210
Salzillo, 231
Samaniego, 259
San Antonio de Padua, 45
San Bruno, 60
San Fernando, 140
San Francisco Javier, 43, 61, 93
San Ignacio de Loyola, 61, 93
San Isidro, 62, 137
San José de Calasanz, 268, 270
San Raimundo, 144
Sánchez Arcas, Manuel, 434, 435
Sánchez Barba, Juan, 65
Sánchez Cotán, 82, 83

Sánchez, Alberto, 446, 447
Sánchez, Pedro, 43, 45, 52
Sandoval y Rojas, Cristóbal de, 53
Santa María de la Cabeza, 137
Santa Teresa de Jesús, 32, 40, 62
Santamaría, Marcelino, 456
Santos Nicolás, Miguel de los, 435
Saura, Antonio, 469, 470, 472
Schinkel, 371
Sebastián de Benavente, 73
Serlio, 42
Serrano, Pablo, 470
Silvestre Pérez, 278
Solá, Antonio, 210, 289, 291, 293
Solbes, Rafael, 474
Sor María de Ágreda, 32
Sorolla, Joaquín, 366, 368, 386, 409
Sota, Alejandro de la, 464, 466
Sotina, 474
Spagnoletto, El, ver Ribera, José de
Stravinsky, 442
Subisati, 153
Sullivan, Louis, 427
Suñol, Jerónimo, 312

T

Tacca, Pietro, 66, 311
Tadey, Ángel María, 219
Téllez-Girón, Pedro, 221
Teniers, 239
Texeira, Pedro, 24-25, 26, 27, 29
Tiépolo, Domenico, 179
Tiépolo, Gianbattista, 175, 177,
178, 179, 180
Tiépolo, Lorenzo, 179
Tintoretto, 92
Tirso de Molina, 34, 36
Tiziano, 92
Toledo, Juan Bautista de, 187, 193

Torre, Guillermo de la, 444
Torre, Pedro de la, 72
Torres García, Joaquín, 437
Torrijos, 322
Torroja, Eduardo, 428, 431, 434, 435
Toulouse-Lautrec, 418
Trilles, 286, 387

U

Unamuno, Miguel de, 409, 420, 442
Urioste, 370, 404
Urquijo, Mariano Luis de, 266
Ustáriz, 181

V

Valdés Leal, 417
Valdés, Manuel, 474
Valencia, Benjamín, 444, 446
Valera, Juan, 391
Valéry, Paul, 442
Valle, Lucio del, 311, 349
Vallmitjana, 387
Van der Hammen, Juan, 82
Van Dyck, 92
Van Loo, Michel, 124, 170
Vandergoten, 182
Vanvitelli, 162
Vázquez Díaz, Daniel, 457
Vega, Luis de, 100, 101
Velasco, Rosario, 441
Velázquez Bosco, Ricardo, 381, 382
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y,
166, 181, 195, 257, 34, 418, 446, 71,
84-92, 99, 100, 311, 366
Velázquez, Juan, 63
Ventura de la Vega, 300
Ventura Rodríguez, 40, 45, 160, 202-207,
222, 231, 250, 258, 272, 276, 277, 285,
286

Vergaz, Alonso, 286
Veronés, 92
Vignola, 42, 72
Villabrille y Ron, Juan Alonso, 137, 232, 233
Villanueva, Diego, 160, 259, 272
Villanueva, Isidro, 247
Villanueva, Jerónimo de, 63
Villanueva, Juan de, 104, 160, 197, 231,
247, 272-281, 330, 406
Viola, Manuel, 470
Viollet-le-Duc, 318
Vitruvio, 250
Voltaire, 259

W

Watteau, 215
Winckelmann, 175
Wright, Frank Lloyd, 425, 464

Z

Zabaleta, Rafael, 457
Zamora, Leocadia, 333
Zorrilla, 300
Zorrilla, Leocadia, 270
Zuazo, Antonio, 429, 430, 432
Zuazo, Secundino, 453
Zuloaga, Daniel, 382, 414, 419
Zuloaga, Ignacio, 368, 409, 418,
419, 420, 457
Zurbarán, Francisco de, 446

Índice Toponímico

A

Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 60, 65, 80, 180, 201, 204, 222, 229, 237, 245, 250, 255, 257, 259, 261, 262, 272, 278, 290, 291, 307, 325, 329, 364, 370, 444

Academia de la Lengua, Madrid, 380

Alameda de Osuna, 212-221, 286

Alcalá de Henares, 39, 43, 47, 52, 54, 53, 55, 57, 69, 72, 119, 203

Alcázar de Madrid, 22, 28, 40, 89, 93, 98 135, 158

Alcobendas, 460

Alhambra, La, 109, 307, 409

Aranjuez, 191, 243, 247, 275, 280, 281, 286

Arco de la Victoria, Madrid, 453

Archivo Histórico del Ejército del Aire, 106

Archivo Histórico Nacional, Madrid, 306

Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón, Madrid, 374

Ayuntamiento de Madrid, 104, 106

B

Banco de España, Madrid, 376

Basílica de Atocha, Madrid, 99, 376

Basílica de El Pilar, Zaragoza, 207, 255, 257

Basílica de la Superga, Turín, 157

Baztán ver Nuevo Baztán

Belmonte del Tajo, 111

Biblioteca Nacional, Madrid, 371, 372

Boadilla del Monte, 167, 208, 209, 211, 212, 293

Bolsa de Comercio, Madrid, 381

Braojos de la Sierra, 61, 63

Brea del Tajo, 229

Breda, 86, 88

Buitrago de Lozoya, 113

C

Caja Madrid, 141

Calle Atocha, Madrid, 23

Calle Mayor, Madrid, 23, 28, 317

Calle Toledo, Madrid, 23, 43

Cámara de Comercio, Madrid, 140

Canal de Isabel II, 344, 348

Capilla de la Asunción, Navalcarnero, 72

Capilla de la Venerable Orden Tercera, Madrid, 69

Capilla de San Fausto, ver Iglesia de Mejorada del Campo

Capilla de San Isidro, Madrid, 34

Capilla del Colegio de Alfonso XII, El Escorial, 66

Capilla del Palacio de El Pardo, 282

Carrera de los Jerónimos, Madrid, 28

Cartuja de Aula Dei, Zaragoza, 255

Cartuja de El Paular, 79, 223, 232

Casa de Campo, Madrid, 167

Casa de Cervantes, Alcalá de Henares, 119

Casa de la Moneda, Madrid, 358

Casa de las Flores, Madrid, 430, 432

Casa de Lope de Vega, Madrid, 118

Casino, Madrid, 390, 400, 401

Casita del Labrador, Aranjuez, 243, 247, 275, 280, 281

Casita del Príncipe, El Pardo, 275

Casita del Príncipe, San Lorenzo de El Escorial, 184, 243, 274

Casón del Buen Retiro, Madrid, 99, 333, 383

Castillo de Villaviciosa de Odón, 104, 105

Catedral de la Almudena, Madrid, 67, 374

Catedral Nueva, Salamanca, 143

Cementerio de la Almudena, Madrid, 390

Cercedilla, 145

Chinchón, 231

Ciempozuelos, 71, 111

Cine Capitol, Madrid, 430

Círculo de Bellas Artes, Madrid, 386, 414

Ciudad Lineal, 359

Colegio de los Basilius, Alcalá de Henares, 57

Colegio de Málaga, Alcalá de Henares, 55

Colegio de San Ciriaco y Santa Paula, ver Colegio de Málaga, Alcalá de Henares

Colegio de Santa María, Madrid, 465

Colegio Imperial de los Jesuitas, Madrid, 72

Colegio Imperial de San Isidro, Madrid, 42

Colegio Máximo de los Jesuitas, ver Iglesia de Santa María, Alcalá de Henares

Colegio Mayor César Carlos, Madrid, 465

Colmenar de Oreja, 111

Congreso de los Diputados, 320

Conventos:

Agustinas o de la Magdalena, Alcalá de Henares, 54

Agustinos de San Felipe el Real, Madrid, 37

Agustinos Recoletos, Madrid, 314

Atocha, Madrid, 205

Benedictinas de San Plácido, Madrid, 33, 36

Bernardas del Sacramento, Madrid, 48

Bernardas, Alcalá de Henares, 39, 53, 69, 203

Calatravas, Madrid, 144, 145

Capuchinos, El Pardo, 63

Caracciolos, Alcalá de Henares, 56

Carboneras, Madrid, 34, 36, 39, 70

Carmelitas Descalzos, Madrid, 138

Comendadoras de Santiago, Madrid, 201

Comendadoras, Madrid, 41, 43

Descalzas Reales, Madrid, 31, 36, 65, 73, 231

Dominicas, Loeches, 49

Dominicos de Atocha, Madrid, 37

Encarnación, Madrid, 40, 42, 63, 69, 204, 234, 310

Nuestra Señora de la Concepción (Las Góngoras), Madrid, 39, 41, 43
Padres Agustinos Calzados, Madrid, 321
Plácidas, Madrid, 84
Recoletos, Madrid, 37
Salesas Reales, 200, 201
San Martín (Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid), Madrid, 376
Santa Clara, Valdemoro, 48
Santa Isabel, Madrid, 36
Trinidad, Madrid, 307
Correos, Edificio Antiguo (I Sol), Madrid, 200
Cuartel del Conde-Duque, Madrid, 138, 139
Cuartel General del Ejército, Madrid, 278, 281

E
Edificio de Grassy, Madrid, 409
Edificio España, Madrid, 456
Edificio Metrópolis, Madrid, 407, 409
El Escorial, 40, 65, 66, 68, 69, 73, 72, 101, 167, 170, 184, 187, 191, 243, 272, 274
El Pardo, 63, 100, 101, 152, 154, 243, 275, 282,
Ermita de la Virgen del Puerto, Madrid, 124, 136
Ermita de San Antonio de la Florida, Madrid, 261, 262
Escuela de Ingenieros y Minas, Madrid, 383
Estación del Norte, Madrid, 348

F
Fuenlabrada, 145
Fuente de Apolo, Madrid, 286
Fuente el Saz, 69
Fuente de la Alcachofa, Madrid, 285, 286
Fuente de la Cibeles, Madrid, 285
Fuente de la Mariblanca, Madrid, 308
Fuente de los Tritones, Aranjuez, 286
Fuente de Neptuno, Madrid, 286

G
Getafe, 67, 71
Gimnasio del Colegio Maravillas, Madrid, 465
Góngoras, Las, ver Convento de Nuestra Señora de la Concepción
Granja de San Ildefonso, ver Real Sitio de La Granja
Griñón, 145

H
Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, 428
Hospicio de San Fernando, 138, 140
Hospicio de San Fernando, Madrid (Museo Municipal), 130
Hospital de Jornaleros, Madrid, 412, 414
Hospital de San Carlos, Madrid, 199
Hospital del Niño Jesús, Madrid, 372
Hospital General de Atocha, Madrid, 279
Hospital Real, Madrid, 243
Hotel Palace, Madrid, 399

I
Iglesias:
Agustinas de Santa Isabel, Madrid, 43
Alarcón, 145
Antón Martín, Madrid, 247
Bernardas, Alcalá de Henares, 43, 72
Braojos de la Sierra, 61, 63
Brea del Tajo, 229
Buen Suceso, Madrid, 310
Calatravas, Madrid, 370
Cercedilla, 145
Colegial de San Isidro, Madrid, 43
Colegio Máximo, Alcalá de Henares, 72
Convento de las Bernardas del Sacramento, Madrid, 45
Convento de San Antonio de los Alemanes, Madrid, 43, 44, 45
Convento de San Plácido, Madrid, 33, 43
Chinchón, 231
El Salvador, Madrid, 302

Encarnación, Madrid, 242
Escuelas Pías de San Antón, Madrid, 138
Getafe, 67, 71
Griñón, 145
Mejorada del Campo, 37, 51
Montserrat, Madrid, 135, 138
Nuestra Señora de la Asunción, Navalcarnero, 74
Padres Dominicos, Alcobendas, 460
San Andrés, Madrid, 34
San Antón, Madrid, 65
San Antonio de los Alemanes, 93
San Antonio, Aranjuez, 191
San Esteban, Fuenlabrada, 145
San Esteban, Salamanca, 143
San Felipe el Real, Madrid, 311
San Fermín de los Navarros, Madrid, 65, 66
San Francisco el Grande, Madrid, 204, 207, 243, 247, 257, 330
San Ginés, Madrid, 66, 67, 232
San Jerónimos, Madrid, 370
San José de los Carmelitas Descalzos, Madrid, 93
San José, Madrid, 65, 129, 138, 233, 234
San Juan de Dios, Madrid, 247
San Juan de los Reyes, Toledo, 384
San Justo y Pastor, Madrid, 198, 199
San Manuel y San Benito, Madrid, 376
San Marcos, Madrid, 203, 204, 229, 234, 242
San Miguel, Madrid, ver Iglesia de San Justo y Pastor
San Miguel, Madrid, 233, 234
San Pascual, Aranjuez, 180
San Pedro Mártir, Fuente el Saz, 69
San Pedro, Roma, 144
San Salvador, Leganés, 142, 143
San Sebastián, Madrid, 233
Santa Bárbara, ver Convento de las Salesas Reales

Santa María de la Almudena, Madrid, 28
Santa María Magdalena, Ciempozuelos, 71
Santa María, Alcalá de Henares, 47, 52
Santiago, Madrid, 234, 278, 281
Teatinos, Madrid, 138
Trinidad, Madrid, 303
Valdemoro, 93, 231
Villa del Prado, 145
Virgen del Puerto, Madrid, 43
Institución Libre de Enseñanza, Madrid,
366, 442
Instituto de Patrimonio Histórico,
Madrid, 464
Italia, 77, 85, 92

J

Jardín Botánico, Madrid, 273, 276, 279
Jardín de la Isleta, Aranjuez, 167
Jardín de Migas Calientes, Madrid, 155
Jardín del Príncipe, Aranjuez, 275
Jardín del Rey, Aranjuez, 191
Jardines del Carpricho, Alameda de Osuna,
215, 217, 220
Jardines del Moro, Madrid, 135, 166,
167, 210
Jerusalén, 101

L

Leganés, 142, 143

M

Manufactura Real de Vidrio, La Granja,
Segovia, 149
Mejorada del Campo, 37, 51
Mercado de la Cebada, Madrid, 351
Mercado de Les Halles, París, 351
Mercado de los Mostenses, Madrid, 351
Mercado de San Miguel, Madrid, 351
Ministerio de Agricultura (o Fomento), 383
Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid ver
Palacio de Santa Cruz

Ministerio de Sanidad y Consumo
(Sindicatos), 458, 459
Ministerio del Aire, Madrid, 453
Monasterios:
Benedictinos de Montserrat, Madrid, 65
Descalzas Reales, Madrid, 77
El Escorial, 40, 272
Encarnación, 222
Jerónimas del Corpus Christi, Madrid, 33
Jerónimos, Madrid, 99
Monte de Piedad, Madrid, 133

Monumentos:

Cervantes, Madrid, 391
Hermanos Álvarez Quintero, Madrid, 391
Víctimas del 2 de mayo, Madrid, 282
Ángel Caído, Madrid, 384
Alfonso XII, Madrid, 400
Lope de Vega, Madrid, 390
Pérez Galdós, Madrid, 391
Ramón y Cajal, Madrid, 391
Ruperto Chapí, Madrid, 390

Museos:

América, Madrid, 453, 456
Arqueológico Nacional, Madrid, 371, 372
Casón del Buen Retiro, Madrid, 288, 289
Ciencias Naturales, Madrid, 276, 279
Escultura, Valladolid, 66
Lázaro Galdiano, Madrid, 62, 66
Louvre, París, 307
Prado, Madrid, 77, 81, 83, 86, 92, 93, 99,
180, 276, 277, 279, 295, 303, 306, 307,
380, 385, 458, 324, 329, 330
Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando, ver Academia de Bellas
Artes de San Fernando
Reina Sofía, Madrid, 243, 440
Thyssen-Bornemiza, Madrid, 278

N

Nápoles, 52, 66, 80
Navalcarnero, 72, 74, 111

Nuevo Baztán, 146-149, 184
Nuevos Ministerios, Madrid, 432, 433, 466

O

Observatorio Astronómico, Madrid, 275, 276,
277, 279
Oratorio del Caballero de Gracia, 65, 247,
277, 406

P

Países Bajos, 78, 101
Palacete de la Alameda de Osuna, 282
Palacios:
Abrantes, Madrid, 317
Alameda de Osuna, 212-221, 261
Altamira, Madrid, 207
Aranjuez, 167, 170, 172, 180, 185,
186-197, 204, 242, 244
Boadilla del Monte, 208, 209, 211,
212, 293
Buen Retiro, 28, 81, 86, 96-97, 98, 153,
183, 187, 242, 311
Buenavista, Madrid, 278, 281
Conde de la Unión de Cuba, Madrid, 318
Congresos, Madrid, 320
Correos y Telégrafos, Madrid, 413, 414
Cristal, Madrid, 346, 347, 382
Duque de Santoña, Madrid, 318
Gaviria, Madrid, 317
Granja, 167, 172
Infante don Luis, Boadilla del Monte, 167
Linares, Madrid, 317
Liria, Madrid, 207
Longoria, Madrid, 400
Madama, Turín, 156
Marqués de Alcañices, 378
Marqués de Manzanedo, Madrid, 318
Marqués de Miraflores, Madrid, 141
Marqués de Perales, Madrid, 141
Marqués de Remisa, Madrid, 326
Marqués de Salamanca, Madrid, 315

Marqués de Santoña, Madrid, 141
Marqués de Ugena, Madrid, 140, 141
Mosquera, Arenas de San Pedro, 211
Pardo, Madrid, 100, 101, 152, 154, 243
Real, Madrid, 100, 124, 141, 151, 154,
156-167, 173, 180, 183, 184, 187, 190,
201, 202, 204, 207, 210, 233, 243, 250,
309, 310, 311, 318, 374
Riofrío, Segovia, 187
Santa Cruz, Madrid, 103
Stupinigi, Turín, 157
Uceda, Madrid, 327
Valsáin, Segovia, 152, 167
Velázquez, Madrid, 382
Versalles, París, 169
Villahermosa, Madrid, 280
Panteón de Hombres Ilustres, Madrid, 387
Panteón de los Reyes, San Lorenzo
de El Escorial, 101
Parque del Oeste, Madrid, 167
Parque del Retiro, Madrid, 372, 385,
391, 392
Parroquia de Rascafría, 233
Parroquia de Santo Cristo del Olivar,
Madrid, 233
Paseo del Prado, Madrid, 285
Plazas:
Canalejas, Madrid, 410
Cibeles, Madrid, 317, 413
España, Madrid, 404
Cebada, Madrid, 26
Encarnación, Madrid, 390
Oriente, Madrid, 309, 312
Pontejos, Madrid, 311
Toros de Ventas, 360
Mayor, Belmonte del Tajo, 111
Mayor, Ciempozuelos, 111
Mayor, Colmenar de Oreja, 111
Mayor, Chinchón, 108, 109, 110, 111
Mayor, Madrid, 28, 43, 106, 277, 311
Mayor, Navalcarnero, 111

Mayor, Salamanca, 143
Mayor, Villar del Olmo, 111
Mayor, Villarejo de Salvanés, 111
Puente de Segovia, Madrid, 135
Puente de Toledo, Madrid, 136, 137, 232
Puertas:
Alcalá, Madrid, 23, 199, 200, 201
Bilbao, Madrid, 23
Guadalajara, Madrid (actual plaza de San
Miguel), 23
Hierro, Madrid, 152, 154
Santa Bárbara, Madrid, 182
Segovia, Madrid, 23
Toledo, Madrid, 23, 280, 282
Sol, Madrid, 26, 28, 37, 308, 309,
310, 311

Q

Quinta del Duque de Arco, Madrid, 154
Quinta del Sordo, La, Madrid, 270

R

Real Academia de San Fernando, Madrid,
ver Academia de Bellas Artes de San
Fernando
Real Casa de Postas, Madrid, 278
Real Colegio de Cirugía y Medicina de San
Carlos, Madrid, 282
Real Fábrica de La Moncloa, Madrid, 184
Real Fábrica de Paños, San Fernando de
Henares, 184
Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara,
Madrid, 182, 239, 244, 255
Real Fábrica de Vidrio de La Granja,
Segovia, 190
Real Sitio de Aranjuez, ver Palacio
de Aranjuez
Real Sitio de La Florida, Madrid, 167
Real Sitio de la Granja, Segovia, 127, 129,
135, 152, 201
Real Sitio de La Moncloa, Madrid, 167

Residencia de Estudiantes, Madrid, 442
Roma, 72

S

Salesas Reales, Madrid, 234, 237, 242
San Jerónimo el Real, Madrid, 234
San Juan de los Caballeros, Segovia, 419
San Lorenzo de El Escorial, 72
San Pedro del Vaticano, Roma, 43
Segovia, 19
Sevilla, 77, 84, 92

T

Teatro Real, Madrid, 282, 310
Tesoro del Delfín, Madrid, 330
Toledo, 19
Torres Blancas, Madrid, 464, 465
Torres de Valencia, Madrid, 463

U

Universidad Complutense (Universidad
Central), Madrid, 434, 435
Utrecht, 125

V

Valdemoro, 48, 93, 231
Valladolid, 19, 60, 75
Valle de los Caídos, 455
Ventas, Plaza de Toros, 360
Versalles, 153
Villa del Prado, 145
Villar del Olmo, 111
Villarejo de Salvanés, 111
Villaviciosa de Odón, 104, 105

Este libro se terminó de imprimir en Madrid
en el mes de abril de 2007



ISBN 978-84-451-2958-6



9 788445 129586



Fundación Caja Madrid



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Patrimonio Histórico