

FUENTES

RIDÍCULA sería la pretensión de historiar aquí todas las fuentes que en varios siglos han servido de ornato a Madrid y provecho por sus aguas, pues contra lo que sucede en la actualidad, no faltaban en ellas caños para el uso de sus vecinos y alivio de caminantes, así como pilones, tazas y abrevaderos donde poderse lavar rostro y manos y remediar la sed de los animales domésticos. La costumbre de ahora, de considerarlas tan sólo de adorno, colocándolas en alto, lo que impide ver la superficie del agua, y rodearlas de fuerte barandilla o de ancho macizo de flores que imposibilita su acceso, no puede ser más absurda e impropia. Vamos, sin embargo, a mencionar los principales viajes de aguas dulces que surtían a Madrid, así como las fuentes más famosas, con algunas de las modificaciones y traslados sufridos, unas veces para facilitar el tránsito y otras por capricho de un Corregidor o personaje influyente.

Los viajes o manantiales subterráneos principales eran cuatro: el de la fuente Castellana, Alcubilla, Abroñigal alto y Abroñigal bajo; pero además existían el del Rey, el de la fuente del Berro, el de Amaniel o de Palacio, el de San Bernardino, montaña del Príncipe Pío, ermita de San Isidro, el del Hospital General, el de las Salesas Viejas y el de las Descalzas Reales.

De aguas gordas para beber el ganado y regadío había otros viajes: el del Prado de San Jerónimo, el que surte las fuentes del mismo; el de los altos de la Venta del Espíritu Santo, para riego de los árboles del Prado; otro cercano a la parroquia de San Millán; uno que proveía las fuentes del puente de Toledo y el de los Caños Viejos de la puerta de Segovia para los pilones del puente.

Siendo insuficientes estos veneros para las necesidades de la población, cada año en aumento, y habituada a prácticas de higiene imposibles de realizar, principal-

mente en verano, cuando más agobiaba el calor y las nubes de polvo, se decidió la construcción de un canal, que llevó el nombre de Isabel II, para la conducción del agua del río Lozoya, obra realizada de 1851 a 58. A poco de empezarse ésta, en 1853, el Ayuntamiento, queriendo ayudar a resolver el conflicto, trajo el viaje de la fuente de la Reina, al pie de la montaña del Príncipe Pío.

Según Babelon en su obra sobre Jacopo da Trezzo y la construcción del Escorial, un italiano, Juan Bautista Bonanome, en 1568 recibía de Felipe II 45.900 maravedises por las obras de escultura siguientes: dos figuras de Venus y de Diana colocadas en la fuente rústica de la Casa de Campo; cuatro fuentes en el patio de la casa principal del Pardo con dos mascarones y una taza y cuatro carteles. Ese artista estaba comprometido en el servicio del Rey desde 1562 por 200 ducados anuales para trabajar en los palacios de Madrid y El Pardo, Segovia, Casa Real del Bosque de Segovia, Aranjuez, San Lorenzo, en la casa de Aceca y en el Alcázar de Toledo. Dice también que en 1571 se enviaba al Rey, en nombre de D. García de Toledo, una gran fuente dividida en 40 cajas, y otra, en el de Andrea Doria, en 38; que ambas llegaron por Alicante y debían transportarse a Madrid o Aranjuez para adorno de parques o jardines.

Otro italiano, Juan Antonio Sormano, a quien se le empleó en obras de escultura decorativa, se le menciona en las cuentas de 1568 como autor de fuentes edificadas en la Casa de Campo y en las Cuevas de Valverde, que bien podían ser las labradas por Bonanome, antes citadas, aunque por carta suya a Pedro de Hoyo, Secretario del Rey, se sabe que desde 2 de noviembre de 1563 trabajaba en la *fonte del giardino*, que acaso fuera el parque del Palacio de Madrid o tal vez el jardín de la Priora, donde de muy antiguo debían existir fuentes, cuando en papeles del archivo del Ayuntamiento se habla de un pilón que se puso a la fuente en 1543.

Después de 1513, en que cesó la ocupación de Génova, los marmolistas florentinos y milaneses habían acudido a España para trabajar, trayéndose preciosos mármoles de su nación, figurando entre aquéllos el florentino Domenici Fancelli, que por esos años construyó el sepulcro del Infante Don Juan, en Santo Tomás de Ávila, y más tarde el del Cardenal Cisneros, para la Universidad de Alcalá.

FUENTE DE LA PUERTA DEL SOL

OTRO florentino, Ludovico Turqui, es a quien se debe la parte principal de esta fuente, que también se designó con el nombre de fuente del Buen Suceso, por su colocación frente a la iglesia y hospital así llamado, que estaba entre la carrera de San Jerónimo y la calle de Alcalá, donde hoy día el Hotel de París. Según una

escritura autorizada por el Licenciado D. Gil Imón de la Mota, Caballero de Santiago y Fiscal del Consejo de Hacienda, se adquirió en septiembre de 1625 al referido escultor una figura de mármol blanco representando la Fe y cuatro escudos de *diferentes historias* que tenía hechas, debiéndosele abonar entonces la mitad de su importe y la otra mitad por Navidad. La obra de cantería y la de bronce dorado a molido corrió a cargo de otro escultor, Antonio Riera, y en el contrato que firmó se especificaba iban de bronce cuatro caños en figuras de mujer (que arrojaban agua por los pechos y se las denominaba las Arpías); doce mascarones, y cuatro pies y cuatro pirámides para asiento y remate de otras tantas bolas, según y como estaban en la fuente de San Salvador. Los maestros fontaneros fueron Sebastián de la Oliva y Juan del Río, *el Viejo*. Toda la ejecución de la fuente no debió terminar hasta 1629, y poco después presentó una cuenta de demasías el platero Juan de Arfe, a cuyo cargo estuvo el reparar y dorar las piezas de bronce de la misma. Los detalles del contrato coinciden en parte con la estampa que Álvarez Colmenar publicó en *Annales d'Espagne et de Portugal*, y la estatua que la remata es la célebre *Mariblanca* del vulgo, que unos decían era una Venus y, según la escritura de compra, parece representaba la Fe, como ya dejamos dicho.

Tal vez por ocupar demasiado espacio o por su traza poco esbelta y fuera del gusto de principios del siglo XVIII, Pedro Ribera, discípulo de Churriguera, hizo otra fuente más baja, donde colocó la misma *Mariblanca*, la cual, andando los años, en 1838, pasó a coronar otra basa en la plaza de las Descalzas, siendo sustituida esta fuente en 1892 por la estatua de D. Francisco Piquer.

La *Mariblanca* célebre, a la que por espacio de más de tres siglos se han dirigido infinitas composiciones poéticas por los ingenios de la corte, sobre todo cuando en festejos y conmemoraciones se quería embellecerla, goza ahora, aunque con desperfectos de consideración, la tranquilidad de una sala del Museo de la Casa Panadería, a que se ha hecho acreedora por sus dilatados servicios.

Cuando la Puerta del Sol, después de la Revolución del 68, sufrió una gran metamorfosis, se la proveyó de una fuente en consonancia con sus nuevas dimensiones, compuesta de un enorme pilón, del que se elevaba espléndido surtidor. Pero la circulación, cada vez mayor, de ese centro, ha obligado también a trasladar esa fuente, que después de decorar la Glorieta de Ruiz Jiménez acaban de levantar y no sé dónde irá a parar.

FUENTE DE LOS LEONES

Estuvo colocada en la plaza de San Salvador (llamada así por la parroquia de tal nombre), hoy plaza de la Villa, y fué, como la del Buen Suceso y alguna otra, ideada por el escultor florentino Rutilio Gaci. En 1618 fueron adjudicadas las obras

a Martín de Cortaire en 4.500 ducados, y figuraron como escultores Porras y Antonio Riera (1). Mesonero Romanos, en el *Manual de Madrid*, de 1833, la describe en esta forma: «... Representa las armas de Castilla y de León. Cuatro leones arrojan agua por la boca, y sobre ellos se sienta un castillo, encima del cual hay una figura de mujer en traje militar con un estandarte en la mano, cuyo pensamiento fué de don Domingo Olivieri.» (2).

FUENTE DE DIANA

Fue hecha, como las anteriores, por modelo de Rutilio Gaci, y ejecutada por el escultor Antonio Riera y el maestro cantero Juan de Chapitel, hacia 1620. Su emplazamiento era en Puerta Cerrada. Muy estropeada, se encargó de su restauración, aprovechando lo utilizable, el renombrado arquitecto D. Juan Villanueva, en 1793. Dispuesta su traslación, en noviembre de 1849, a la plaza de la Cruz Verde, se adosó al murallón perteneciente al jardín de las religiosas del Sacramento, dando frente a la calle de Segovia. Entonces se hizo de nuevo, exceptuando la estatua de Diana y varios adornos procedentes de la fuente anterior y de otros monumentos. Contenía esta inscripción en bronce: «Siendo Corregidor el Exmo. Sr. Marques de S. Cruz. — An. de 1850.» Hoy es una verdadera ruina.

FUENTE DE ORFEO

TAMBIÉN diseñada por Rutilio Gaci, la colocaron en la plaza de la Provincia, donde estaba la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Estado, en la calle de Atocha. Álvarez de Colmenar publica, en 1741, una vista de esa plaza, con la fuente, que también reproduce Mesonero Romanos. Estaba formada de una taza octogonal, en cuyo centro se alzaba un basamento para sostener el cuerpo principal en figura rectangular, en el que descansaba el pedestal y la estatua de Orfeo con un perro. Este dió lugar, según Fernández de los Ríos, a unos versos que aparecieron en ella al día siguiente de la inauguración, alusivos a su vecindad con el edificio mencionado, entonces «Sala de Alcaldes de Casa y Corte»:

Con el tiempo, con el trato
y las malas compañías,
dentro de muy pocos días
ese perro será gato.

(1) Constaba de cinco cuerpos y tenía 14 pies de alta. La adornaban cartelones, cabezas de bronce con caños para el agua, los escudos de la Villa, unos jarros con sus tapas de mármol negro, los escudos reales en el cuarto cuerpo y en el último cartelillas con unas bolas de mármol blanco.

(2) Investigaciones posteriores nos dicen que la fuente proyectada por Gaci se deshizo en 1753, y se la sustituyó por otra ideada por Juan Bautista Saqueti, en vez de Olivieri, como lo demuestra el dibujo firmado existente en el Municipio. La obra de cantería corrió a cargo de Pedro Fol, y la de escultura al de Juan de León. Su inauguración tuvo lugar el 22 de septiembre de 1754.

De las fuentes trazadas por Gaci es la única que ha podido llegar a nosotros, reproducida por una fotografía de 1864. Por acuerdo del Ayuntamiento de 1 de diciembre de 1865, fué suprimida esta fuente, y la estatua de Orfeo, bastante mutilada, se ha conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

FUENTE DE ENDIMIÓN

SEGÚN Madoz, existió desde 1621 en la Puerta de Moros. En 1861 se solicitó su desaparición por los propietarios y vecinos del distrito de la Latina, trasladando a los aguadores a la fuente de la plaza de la Cebada, a lo que debió accederse, pues no figura en los estados de los años siguientes. En el álbum fotográfico de 1864, existente en el Archivo municipal, hecho siendo Corregidor el Duque de Sexto, aparece la estatua de Endimión sobre la fuente de la plaza de Lavapiés. Esa escultura tiene el brazo izquierdo levantado y al lado un perro; se dice que en 1905 estaba con la Mari Blanca, más allá del paseo de las Yeserías, en un terreno del Municipio.

FUENTE DE LOS TRITONES

VARIAS son las fuentes en que como elemento decorativo forman estas partes; pero la conocida de antiguo con ese nombre es la que fué colocada en el jardín de la Isla, en el Real Sitio de Aranjuez, en 1657, reinando Felipe IV, pero cuya ejecución es bastante anterior y no faltan inteligentes que la atribuyan a Alonso Berruguete. Tiene 20 pies de altura, es de mármol blanco y se compone de una grada, donde tres tritones sostienen en el hombro un tiesto y escudos en la mano. Sobre el pedestal de en medio hay una columna, y alrededor de ella tres figuras representando ninfas, sobre quienes se eleva una taza, y encima otra más pequeña, separada por dos doncellas con alas, que agrupan con dos columnas a que están asidas y vienen a unirse a los capiteles adornados de mascarones y otras cosas. En una inscripción, entre varias que lleva, dice se mandó poner siendo Gobernador D. García de Brizuela y Cárdenas. Fué copiada por Mazo en el cuadro del Museo del Prado, que actualmente tiene el número 1.213, y hasta hace pocos años se atribuía a Velázquez. La fuente entonces estaba en el centro de un espacioso estanque a flor de tierra.

Cuando la menor edad de Isabel II se pensó en hermopear el célebre parque del Palacio Real, que estaba abandonado desde la construcción del nuevo Palacio, y de orden de D. Agustín Argüelles y D. Martín de los Heros se hizo venir esta fuente, a la que se necesitó labrar un pilón que no corresponde con ella ni en su forma ni en su materia. En la actualidad continua en el mismo lugar, designado con el nombre de Campo del Moro.

FUENTE DEL CAMPO DEL MORO O DE LAS CONCHAS

EN el mismo jardín o parque del Palacio Real, donde está la fuente anteriormente mencionada de los Tritones, se halla colocada otra, desde mediados del siglo XIX, que bajo la traza del arquitecto D. Ventura Rodríguez, ejecutó, en mármol, D. Felipe de Castro, escultor que trabajó en Roma con Maini, y no pudiéndola terminar a causa de su muerte, la concluyó su discípulo D. Manuel Álvarez. Consta de tres tazas con tritones niños que sostienen la primera; tres tritones viejos con canastillas a la cabeza la segunda, y tres ninfas la tercera, coronando toda la composición un niño abrazado a un delfín que forma con la boca un surtidor. Entre las colas de los tritones viejos salen tres delfines que vierten agua.

Se hizo para adornar el jardín del Palacio de Boadilla del Monte, propiedad del Infante Don Luis, hermano de Carlos III, donde estuvo colocada bastantes años; pero los hijos de aquél, los Duques de San Fernando de Quiroga, se la donaron después a Fernando VII, y éste, a su vez, a su esposa la Reina María Cristina, la cual pensó llevarla a su finca de Vista Alegre, pero sin duda desistió de la idea.

FUENTE DE LA CASA DE CAMPO

EN la conocida calle del Caballo de esta posesión real, se levantaba una fuente de mármol de cuatro tazas, que si no se armó hasta el tiempo de Felipe III, era de época anterior del reinado de Carlos V, del mismo gusto y manera de la de los Tritones que estuvo en los jardines de Aranjuez y actualmente embellece el Campo del Moro. La taza mayor era octógona, puesta sobre tres gradas, y en cada ángulo había una cabeza de león, y haciendo pie en la parte inferior, una garra del mismo animal. En los espacios intermedios alternaban águilas de dos cabezas y máscaras, formando con el collar del Toisón una especie de festón que pendía de las cabezas de los leones, de las máscaras y de las águilas. En las molduras de dicha taza había diferentes labores de conchas, delfines, hojas, etc. La segunda taza la sostenían tres tritones agrupados a una columna. La tercera, en forma parecida, tres figuras más pequeñas de hombre la sostenían igualmente, y en la cuarta eran tres niños los que servían de apoyo, viéndose encima como remate un águila bicéfala. He detallado el decorado de la primera taza con arreglo a la descripción que hace de ella Ponz, en su *Viaje de España*, porque hoy día no existe, así como el remate del águila de dos cabezas. Esta fuente debió quitarse de la Casa de Campo al mismo tiempo que la estatua ecuestre de Felipe III se trasladaba a la Plaza Mayor, donde todavía continúa, allá por el año 1840.

Para guardarla utilizaron sin duda la gran sala abierta y decorada en la muralla donde empieza el Campo del Moro, y allí permaneció hasta que por la Reina D.^a María Cristina, en la niñez de Don Alfonso XIII, se dispuso el cierre de ese jardín para que en él jugase su augusto hijo, y para darla adecuada colocación se envió al gran patio del edificio donde estaba entonces instalándose la llamada Universidad de los padres Agustinos del Real Sitio de San Lorenzo. Comparando la fuente actual, de la que figuran fotografías en la Exposición, con la descripción citada de Ponz o el cuadro del Museo del Prado (número 1.288 de su Catálogo), que también se exhibe, se ve es otra la primera taza, ahora mucho mayor, circular y sin adornos, con una base sobre la que descansa la primera columna y carente del águila que la remataba.

FUENTES DE DON PEDRO RIBERA

A más de la ya mencionada de la Puerta del Sol, hecha en sustitución de la del siglo XVII que coronaba la *Mariblanca*, y a la que se puso esta misma estatua por remate, hizo Ribera el diseño de la de la *plaza de Antón Martín*, tan criticada por la mayoría de los escritores por conceptuarla desproporcionada y de mal gusto, la que consiste en grandes delfines que echan agua, en niños cobijados bajo conchas y en hornacinas con floreros, finalizando el conjunto una estatua de la Fama (actualmente en el Parque del Oeste). La de la *calle de San Juan* y la de la *Red de San Luis*, que debió inaugurarse en 1711, donde después se construyó otra en conmemoración del natalicio de la Reina Doña Isabel II, fueron obras de poca importancia.

LA DE LA PLAZA DE LA CEBADA

ERA una de las más bellas de Madrid y se componía de un pilar cuadrado muy fuerte, formando dos pisos adornados de pilastras. En los cuatro lados de cada piso, las armas del Rey de España, y entre ambos, dos animales en cada fachada que arrojaban agua sobre cuatro tazas en que terminaban otros tantos pilares, de donde caía al pilón grande y cuadrado. Encima del segundo piso, una pequeña cúpula remataba en una figura de mujer con un niño al lado, que, según Ponz, representaba la Abundancia. Esta fuente fué sustituida después por otra muy sencilla, consistente en un pedestal con un jarrón.

FUENTE DE LA PLAZA DE SANTO DOMINGO

ALVAREZ de Colmenar la consideraba, al comenzar el siglo XVIII, como de las más dignas de aprecio, de tipo parecido a las dibujadas por Rutilio Gaci, rematándola una estatua de Venus, que en 1847, según Madoz, estaba muy mutilada.

Aparece reproducida en 1861 por Mesonero Romanos en su obra *El Antiguo Madrid*, pero debió desaparecer poco después, porque no figura entre las fotografiadas en 1864, siendo Alcalde el Duque de Sexto.

FUENTE DE RECOLETOS

DEL centro de un pilón octógono, de mármol, se elevaba una columna formada por delfines con la cabeza hacia abajo, y sobre sus colas descansaba una taza donde un tritón, con una caracola aplicada a la boca, lanzaba un surtidor de agua. Esta fuente estaba colocada en el jardín bajo del palacio del Conde de Baños, donde en la actualidad el pequeño monumento a D. Ramón de Mesonero Romanos. Cuando hacia 1864 se amplió y arregló el paseo de Recoletos, quedó fuera de la línea de la edificación y por bajo de la rasante de los jardines que la rodeaban, pero no por eso mudó de sitio. Hoy día ha desaparecido sin saber cómo.

FUENTE DE LOS GALÁPAGOS

EN la calle de Hortaleza, esquina a la de Santa María del Arco, existió una urna que servía de pedestal a un jarrón adornado de conchas y galápagos, labrada en piedra de Colmenar, que a mediados del siglo XVIII trazó D. Ventura Rodríguez. Hoy ya no existe.

FUENTE DEL SOLDADO

SITUADA en la calle de Hortaleza, esquina a la de las Infantas. De poquísima importancia cuando no nos han dejado noticia de su traza ninguno de los escritores que se han ocupado de esa clase de descripciones, como Mesonero o Madoz, los que sin embargo no dejan de mencionarla.

FUENTE DE LOS CAPUCHINOS DE LA PACIENCIA

CALLE de Hortaleza, frente a la de San Miguel. Con la anterior puede calificarse como caño de vecindad por su uso y sencillez, aunque la del soldado la anota D. Tomás López en su *Descripción de la provincia de Madrid*, publicada en 1763, entre las fuentes principales de la Villa.

Otro tanto puede decirse de la *f fuente del Cura*, en la calle del Pez, y la *f fuente de Matalobos*, en la calle Ancha, las cuatro surtidas de agua del viaje de la Castellana y dibujadas en un curioso libro escrito a mano en el año 1812, que figura en la Exposición y es propiedad de D. Félix Boix.

FUENTES DEL PRADO

CUANDO este paraje, de campo inculto ascendió a paseo cortesano, allá por los tiempos de Felipe III o IV, se pensó en la necesidad de hermosearlo, y a más de unos puentecillos para atravesar las hondonadas por donde corría el agua y de la construcción de una torrecilla para la música, se instalaron pequeñas fuentes, cada una con su taza de piedra y varios caños, siendo conocidas tres de ellas por *la del Caño dorado, la Sierpe y la del Olivillo*, y citándose además, una, por arrojar el agua en forma de lluvia copiosa, y otra, lanzarla por la boca de una serpiente, a la que se enroscaban dos, formando parte de la misma una esfera con espejo de bronce y en medio la inscripción «Vida y gloria». A ellas debía referirse Cervantes en su despedida de Madrid, cuando dice: «Adiós, Madrid, adiós tu Prado y fuentes que manan néctar, llueven ambrosía.»

Pasaron los años, y cuando, reinando Carlos III, y siendo su primer Ministro el Conde de Aranda, se quiso convertir la capital en una población digna de tal nombre, hubo precisión de transformar el antiguo prado, de piso desigual y herboso, en paseo urbano, bajo el plan del Capitán de Ingenieros D. José Hermosilla y el arquitecto D. Ventura Rodríguez, de quien fueron los dibujos para las fuentes que habían de decorarle. El segundo trozo del paseo, llamado *Salón del Prado*, limitado por la fuente de la *Cibeles*, obra de Francisco Gutiérrez, menos los leones, ejecutados por Roberto Michel, y la de *Neptuno*, labrada por Juan Pascual de Mena, y separado del paseo de coches por fuerte barra de hierro apoyada en columnas, ostenta la más elegante de ellas, conocida por la fuente de las *Cuatro Estaciones*, que remata un dios Apolo y se debe a la mano del escultor D. Manuel Álvarez. El cuarto y último trozo del paseo está comprendido entre la plazuela de las *Cuatro fuentes*, todas iguales con sus angelitos, y la fuente de la *Alcachofa*, inmediata a la puerta de Atocha, que consta de una columna robusta con las armas de Madrid sostenidas por una nereida y un tritón, de Alfonso Vergar, terminada por ancha taza sobre la que apoya una alcachofa con niños, ejecutados por Antonio Primo. Todas estas fuentes continúan en el paseo, a excepción de la de la *Alcachofa*, refugiada en el Retiro, junto al estanque grande, por necesidades del tránsito, con la modificación del cambio de rumbo del rey de los mares y de la reina de las aguas, a cuya trasera se han subido modernamente unos juguetones chiquillos.

FUENTE DEL ABANICO

FRENTE a la cuesta llamada entonces de Harineros, donde hoy se levanta el Asilo de las Lavanderas, se construyó, hacia 1772, una bonita fuente con amplio pilón, rematada por niños, a que se le dió el nombre del abanico por la forma en que salía el agua.

FUENTE DE SAN ANTÓN

SITUADA en el colegio de ese nombre de la calle de Hortaleza, esquina de la de Santa Brígida. La forman dos delfines de bastante tamaño, cabeza abajo, fechada en 1772.

FUENTE DE LA CALLE DE TOLEDO

ESTÁ colocada en esa calle delante de la embocadura de la de Arganzuela. La forman un cuerpo cuadrangular con un frontón triangular en cada uno de sus cuatro lados, el que descansa sobre un zócalo, donde un grifo y un oso vienen a representar los blasones antiguo y moderno de Madrid. A cada lado del cuerpo principal se ostentan escudos de armas y lápida con dedicatoria del Ayuntamiento a Fernando VII, y como remate el león de Castilla con los dos emisferios entre las garras.

FUENTE DE ISABEL O DE LOS GALÁPAGOS

EN la Red de San Luis, en el mismo sitio donde hubo otra dirigida por Pedro Ribera en el reinado de Felipe V, se construyó, en celebración del natalicio de la Reina Doña Isabel II, la que todos los madrileños conocieron con el nombre de fuente de los Galápagos y hoy decora la plazoleta en que termina la ancha avenida de entrada al Retiro por la puerta de Alcalá. El proyecto se debió al arquitecto y fontanero mayor del Ayuntamiento D. Francisco Javier Mariátegui, y empezó a funcionar en octubre de 1832. Hecha en piedra de Colmenar y granito, consta de tres gradas sobre un zócalo, que forman cascada con ovas, y en el centro una columna con hojas acuáticas que sostiene un tazón, en medio del cual destaca una caracola marina. La adornan cuatro niños sobre delfines, dos de ellos con la cola enroscada en el pie de la taza y los otros dos cubren a los genios con la suya. El agua la vierten dos ranas y dos galápagos de bronce, ejecutados por D. José Tomás, que dicen son las primeras obras fundidas en Madrid. Es fuente de un efecto bellísimo cuando en inviernos crudos se la hiela el agua.

FUENTE DE RELADORES

ESTUVO colocada en la encrucijada de las calles de la Magdalena, Relatores y Lavapiés, y, en 1842, al ser demolido el convento de la Merced, se reedificó al final de la plaza del Progreso conforme al diseño del arquitecto D. Juan Pedro Aye-gui. Labrada en granito y piedra de Colmenar, se compone de una base triangular,

con tres caños, en la que descansa un pedestal de planta cuadrada que soporta un jarrón decorado con una guirnalda. Tenía, además, otros adornos de festones y coronas de laurel.

FUENTE DE LA PLAZA DE BILBAO

CONSTRUIDA en 1846, consistía en un pedestal de forma cuadrada sobre el que descansaba un jarroncillo de piedra de Colmenar. Estuvo primeramente en el sitio que hoy ocupa la casa esquina a la calle del Clavel. Hace bastantes años que desapareció.

FUENTE DE LA PLAZA DE SANTA ANA

ESTA plaza que ocupa el solar donde anteriormente estaba el convento e iglesia de religiosas carmelitas descalzas de Santa Ana, fundado por San Juan de la Cruz, se formó en el año 1810, reinando José Bonaparte, con árboles y una fuente en el centro, la cual remataron con la magnífica estatua, en bronce, de Carlos V, obra de Leoni, que primitivamente ocupaba un pedestal en uno de los patios del Palacio del Buen Retiro y hoy se admira en el Museo del Prado. Esa fuente la trazó nuevamente el arquitecto D. Silvestre Pérez, el mismo que construyó el palacio de los Condes del Montijo, terminándola con una aguja de piedra de forma sencilla y encima una estrella de metal. En 1869 se la sustituyó con un pilón y un surtidor.

FUENTE DE LA PLAZA DE ORIENTE

REINANDO José Bonaparte se procedió al derribo de varias manzanas edificadas con más de 50 casas y los conventos de San Gil y Santa Clara, la parroquia de San Juan y la Biblioteca, y con esos solares y además el jardín de la Priora, trató Fernando VII de construir una gran plaza circular y un teatro, proyecto que hasta 1841 no se empezó a realizar. En la glorieta hecha en el centro de la plaza se puso un alto zócalo de granito donde descansa un pedestal de planta rectangular, en cuyos costados dos bajorrelieves representan escenas de la vida de Felipe IV, y en los frentes inscripciones en mármol expresan lo mandó erigir Isabel II en 1844 para gloria de las Artes y ornato de la capital. En cada uno de esos frentes existe una fuente simbolizada por un río en figura de anciano que vierte el agua de una urna a conchas, de donde cae a un pilón semicircular. Entre ambos pilones, tres gradas dan subida a un plano en el que un mascarón arroja también agua en otro pequeño pilón, a cuyos lados se encuentran asientos y balaustradas de hierro. Todas esas esculturas, labradas en piedra de Colmenar, así como cuatro grandes leones en bronce, colocados

sobre pedestales en los ángulos, se deben a los escultores D. Francisco Elías y don José Tomás. Remata el monumento la estatua ecuestre de Felipe IV, por Pedro Tacca, hecha por un estudio pintado de Velázquez, y estuvo primitivamente en el Real Sitio del Buen Retiro.

FUENTE DEL CISNE

AL trazarse el paseo de la Castellana o Delicias de Isabel II, en la terminación del segundo trozo o cuartel del mismo, en el centro de la plazoleta, se instaló una fuente por demás extraña y sin sentido. La formaron con una que estuvo en el famoso patio de San Felipe el Real, pequeña, de mármol, constituida por una columna con mascarones rematada por una taza poligonal, sobre la que se colocó un cisne de plomo en actitud de ser ahogado por una serpiente, obra de D. José Tomás. Como pilón le hicieron uno enorme de granito que no guardaba relación con el estilo de la parte central. Ese cisne, sin embargo, fué el que dió el nombre a la fuente y a la plazoleta, y tal vez sea el mismo, o por lo menos es reproducción, del que ahora, también inadecuadamente, adorna una preciosa basa de mármol en la explanada frente al palacete de la Moncloa.

FUENTE DEL OBELISCO DE LA CASTELLANA

AL final del paseo de las Delicias de Isabel II, en el centro de una hermosa plaza, trazó D. Francisco Javier Mariátegui esta fuente, más conocida por Obelisco de la Castellana, que en la actualidad se encuentra instalada en la plaza de Manuel Becerra.

FUENTE PROVISIONAL DE LA CALLE ANCHA DE SAN BERNARDO

CONSTRUIDO de 1851 a 58 el Canal del Lozoya o de Isabel II para el abastecimiento de aguas de Madrid, se inauguraron éstas dándolas entrada a un enorme pilón situado frente a la iglesia de Montserrat y próximo al segundo y tercer monasterio de las Salesas, en la calle Ancha de San Bernardo, el día 24 de junio de 1858. El acto tuvo lugar a las ocho y media de la noche, siendo sorprendente el surtidor, alumbrado por focos, que se elevaba a más de 90 pies de altura. El pintor Eugenio Lucas nos ha dejado recuerdo de tan importante suceso para la historia de la Villa y Corte.

Quedan aún por describir bastantes fuentes, casi en su totalidad de las llamadas vecinales, sin pretensiones de arte ni de ornato, como mujer hacendosa sólo atenta al

bienestar de los suyos, sin cuidarse de afeites o adornos que la embellezcan. Si no describirlas, citaremos al menos el sitio donde estaban emplazadas en 1864, según puede comprobarse por las fotografías existentes en el Museo Municipal y que hoy figuran en esta Exposición del Antiguo Madrid, ejecutadas siendo Alcalde de esta Villa el Sr. Duque de Sexto: *plaza de Afligidos, plaza de las Peñuelas; plazas de Puerta Cerrada y de Herradores*, rematadas ambas por un farol de hierro; calles de *Santa Isabel, Cabestreros, Embajadores, Luchana*, de la *Madera* y de la *Escalinata*, donde, al pie de los escalones que suben desde ella a la plaza de Isabel II, se llevó, en 1850, el caudal de agua de la fuente instalada en la plazuela de la Villa, representando tres leones con surtidores en la boca y sobre un casetón colocado encima una estatua de mujer en traje militar sosteniendo una bandera. Las de la *ribera de Curtidores, corredera de San Pablo; Puente de Toledo*, terminada en un jarrón; *plaza de la Encarnación y Pretil de los Consejos*, las dos iguales, con los caños de hierro en un aro grueso sostenido en alto por fuerte columna; *plazas de Olavide, San Marcial, de los Mostenses, de Jesús, de los Once Caños*, en San Antonio de la Florida; la de la *cuesta de la Vega*, y, por último, la del *paseo de las Delicias*, que desde hace tres o cuatro años, convenientemente remozada, luce su graciosa línea, estilo de Ribera, en la nueva plaza de Nicolás Salmerón.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

JARDINES

EN los países en que el sol impera, el cultivo de los jardines ha sido necesario para buscar en ellos la agradable sombra que tonifica y refresca el cuerpo, abrasado por la calurosa atmósfera. Madrid, donde el estío se ha dejado sentir sobremañera desde los tiempos en que desapareció el arbolado, que dicen embellecía sus alrededores, ha tenido poca afición a esa clase de recreo o de agrado, ya por la falta de aguas, ya por escasez de espacio donde plantearlos. Por tales causas, casi todos los que han existido en diversas épocas, a excepción del Retiro, en casas particulares o para solaz del público, han tenido dimensiones reducidas, pudiendo denominarse jardines estáticos o de reposo, al estilo de los creados por los árabes.

EL PARQUE DE PALACIO

EN terrenos comprados por Felipe II al Oeste del Alcázar, formó este Monarca unos jardines que comprendían la extensión que media desde el pie de ese edificio al Manzanares y desde la Florida o Montaña del Príncipe Pío al camino del puente de Segovia. Los poetas de nuestro siglo de Oro, principalmente Tírso y Lope, cantaron sus fiestas y aventuras, y Calderón desenvuelve en él gran parte de la acción de su obra cómico-dramática *Mañanas de Abril y Mayo*. En la escena tercera de la jornada primera, pone en boca de D. Pedro:

Y he de ir al Parque, porque
 su apacible sitio ameno
 de las flores y las damas
 es el cortesano imperio
 estas mañanas de abril
 y mayo, y he de ir siguiendo
 esta dama...

.....

En la escena sexta de la misma jornada, que se desarrolla en el Parque, dice don Hipólito:

Esta mañana salté
a ese verde hermoso sitio,
a esa divina maleza,
a ese ameno paraíso,
a ese Parque, rica alfombra
del más supremo edificio,
dosel del cuarto planeta
con privilegios de quinto,
esfera, en fin, de los rayos
de Isabel y de Filipo.

.....

Así continuaron estos jardines durante el reinado de los Austrias; pero con motivo de las obras del nuevo Palacio, empezado por Felipe V, se convirtieron en un sitio inculto, no restableciéndose otra vez, a pesar de estar aquél habitado desde 1764, hasta que encargados del Real Patrimonio D. Agustín Argüelles y D. Martín de los Heros, proyectaron la glorieta y jardines de la plaza de Oriente. Entonces al Parque se le denominó el Campo del Moro, como con anterioridad a su embellecimiento lo había sido.

LA HUERTA DE LA PRIORA

La priora a que sin duda se hace referencia aquí es Doña Constanca, nieta del Rey Don Pedro I de Castilla, que desempeñó ese cargo en el convento de Santo Domingo el Real, situado al pie de la cuesta de Santo Domingo. Fernando III el Santo le donó, y después Don Pedro I reprodujo la donación, una huerta que se extendía hasta las inmediaciones del Alcázar y era entonces conocida por la Huerta de la Reina. Según el plano de Madrid de 1785, esta medio huerta y jardín formaba con el Juego de Pelota, situado delante y frente a la bajada a caballerizas, parte considerable de lo que hoy constituye la plaza de Oriente.

LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ

DURANTE el siglo XVII fué famosa por su amenidad la huerta y cuidado jardín que perteneció al Regidor de ese nombre, donde se servían refrescos y aun cenas a lo más escogido de la sociedad, siendo punto de reunión de ella y, por tanto, escena donde se desarrollaron intrigas, lances o amoríos que dieron asunto para sus obras a los escritores de la época, llegando a servir de título a una comedia de Tirso de Molina. Su situación era la esquina de la calle de Alcalá con el paseo de Recoletos, algo más que el actual jardín del palacio de Buenavista o Ministerio de la Guerra.

JARDÍN BOTÁNICO

EL primero de esta clase en Madrid fué creado a mediados del siglo XVIII por Fernando VI a orillas del Manzanares, en el soto de Migas-Calientes, estando dirigido por el médico D. Miguel Bernades, discípulo en botánica de la escuela de Montpellier. Encontrándole muy reducido Carlos III, dispuso, en julio de 1774, su traslación a las huertas del Prado viejo, donde continúa en la actualidad. En el terreno antiguo, adquirido por la Marquesa de González de Castejón, construyó ésta una casa de campo, la cual, años más tarde, pasó, por compra, al Real Patrimonio, formando parte de la Real Florida.

El Botánico, con sus elegantes entradas y verja de hierro, ejecutada en Tolosa de Guipúzcoa, que por la parte exterior tiene asientos de piedra en toda su extensión, ha sido y continúa siendo, por su agradable sombra y un marcado carácter de intimidad, *sitio predilecto del estudiante aplicado en las mañanas de abril y mayo*, cuando los exámenes se aproximan, y del público de todas clases, predominando por las tardes la niñez y la edad madura, gozosas con la paz y tranquilidad que allí reinan.

EL RETIRO

NADIE ignora que el mejor paseo y jardines de la corte se deben al reinado del alegre y artista Felipe IV, durante la privanza de su valido el Conde Duque de Olivares, y que con sus grandes edificios y dependencias formaban el llamado Real Sitio del Buen Retiro, empezado en 1633.

De todo ello se trata en otro lugar del Catálogo. En esta sección sólo corresponde ocuparse de los jardines, parte de los cuales, la denominada *Jardines del Buen Retiro*, fué lugar preferido de esparcimiento nocturno desde la restauración de Alfonso XII hasta hace bien pocos años en que se construyó en su terreno el Palacio de Comunicaciones.

Fueron centro de reunión de la grandeza en la época del rey poeta, cuando en su teatro se representaban las obras de Lope de Vega y Calderón; continuó siéndolo en tanto se terminó el nuevo Palacio de la plaza de Oriente, pero la dominación francesa hizo en ellos tales estragos, que por bastantes años no pudieron remediarse, a pesar del interés puesto en su restauración por Fernando VII, en cuyo tiempo empezó a concederse entrada al público, pero se conservaba gran parte reservada a la Familia Real.

El estanque grande, lugar donde tantas fiestas se han celebrado, era un paralelogramo de 1.006 pies de largo por 443 de ancho.

Ha tenido diversas edificaciones. En 1847, en los cuatro ángulos se levantaban casones cuadrangulares que eran norias, cuyas aguas, con las sobrantes de la posesión,

llenaban aquel gran lago. Le circundaba la barandilla de hierro con asientos de piedra, que en parte se conserva, y el embarcadero, hoy desaparecido para construir el monumento a Alfonso XII. En el lado Sur del estanque existía una fuente con un ídolo egipcio y dos esfinges.

En la parte reservada a S. M., que comprendía desde la *Casa de fieras* hasta la *Montaña artificial*, denominada también *rusa*, se levantaron la *Casa rústica o pérsica*, formada al exterior de cortezas de árboles y decorada al interior con gran riqueza, al estilo persa; las casas del *Pobre*, el *Contrabandista* y la del *Pescador*, que constituían piezas de descanso.

Por último, el *Parterre*, restaurado en 1841, ocupa el sitio donde anteriormente existieron varias calles cubiertas de enramadas que convergían en una plaza central con un precioso jardín, llamado por su forma el *ochavado*. En el arreglo se puso, para decorar este lugar, el grupo escultórico de Daoíz y Velarde, debido al cincel de don Antonio Solá, que ha sido sustituido después, con buen acuerdo, por el busto del Dr. Benavente, como presidiendo los juegos de la niñez, a la que dedicó sus cuidados y es su más asidua concurrencia.

En el siglo XIX, allá por el 1834, se abrieron al público los jardines de las *Delicias* y el *Paraíso*, que formaban parte del que rodeaba la casa-palacio del Conde de Baños, y se conocían como jardín alto y bajo, en el sitio donde actualmente se encuentra el hotel de los Duques de Medina de las Torres (el primero) y el trozo del paseo de Recoletos en que está hoy emplazado el monumento a Mesonero Romanos (el segundo). En el alto, bastantes años después, se edificó el Circo de Price, y en el bajo, que alineaba con las tapias de las Salesas, mostraba la elegancia de su traza una fuente llamada del Tritón, que hará cuatro o cinco lustros ha desaparecido sin dejar huella de su existencia.

Hacia la misma fecha que estos jardines nos dice Larra se inauguró el de *Apolo*, que ocupaba la manzana de casas construída en la calle de Fuencarral entre la del Divino Pastor y la de la Peninsular, inmediata, por tanto, a la puerta de Bilbao, y que era más conocido por *jardín de Bringas*, a causa de formar parte de la magnífica finca que a principios del pasado siglo había mandado construir D. Francisco Bringas.

Merecen también mencionarse el jardín del *Valenciano*, en la calle del Saúco; los *Campos Eliseos*, entre las calles de Goya y Jorge Juan, que una empresa Catalana, en 1864, transformó en delicioso vergel un campo árido, y los jardines particulares del Duque de Medinaceli, antigua huerta del Duque de Lerma; el de los palacios de Liria, Villahermosa, Alcañices, Casa Riera y Príncipe Pío, así como los de la platería de Martínez e Inspección de Minas.

JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO

FIESTAS MÁS CELEBRADAS Y LUGARES DE ESPARCIMIENTO POPULAR

El carácter alegre y bullanguero de los hijos de Madrid, en complicidad con su clima benéfico y su radiante sol, ha encontrado siempre pretexto para que se lancen a la calle, huyendo de la lóbreguez y falta de espacio de sus viviendas, en los acontecimientos que en la Villa y Corte se desarrollan fuera de la normalidad, ya divertidos, como ferias, bodas y bautizos, romerías, verbenas y revistas militares, ya tristes, como procesiones, entierros y en otros tiempos hasta exorcismos, autos de fe y ejecuciones capitales, pues todo lo curioso les atrae y hace vibrar su aguda sensibilidad.

Sin embargo, las más arraigadas han sido las fiestas religiosas fijas, marcadas en el calendario, en cada una de las cuales se ha sabido encontrar, bajo la capa de santidad del día, el modo de satisfacer los goces y las flaquezas humanas.

LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO

De las de mayor carácter ha sido, sin duda, en Madrid la fiesta de su santo patrono, que, para celebrarla, es obligación ya antigua hacer una visita a la ermita que en un altozano, dominando el Manzanares, construyó la devoción de la Emperatriz Isabel en 1528 por haber recobrado la salud su hijo el Príncipe Don Felipe. Pero ese templo, levantado donde, según la tradición, abrió el santo al golpe de su aijada una fuente para apagar la sed de su amo Jvan de Vargas, fué sustituido por otro en 1724, que costeó D. Baltasar de Zúñiga, Marqués de Valero, y desde entonces empezó el pueblo madrileño a ir en romería con el devoto fin de cumplir las promesas hechas durante el año. Con el tiempo la festividad, de religiosa y limitada, se convirtió en alegre y general, siendo corriente, hasta en las clases pudientes, que tras la visita a San Isidro se comiese al aire libre lo que cada familia o grupo llevaba preparado o adquiriría en puestos y merenderos, aprovechando luego la hermosa pri-

mavera para bailar, cantar y jugar. Este animado cuadro sobre la verde pradera, teniendo a los pies el modesto río y por fondo la población, han sido motivo para inspirar a muchos pintores, entre ellos Goya, que gustaba de asuntos populares y tenía inmediata su quinta de campo.

También se han celebrado romerías en honor de Santa María de la Cabeza, la esposa del santo labrador; de San Blas, con motivo de haberse fundado a fines del siglo XVI una ermita en el conocido cerrillo de su nombre; del Ángel de la Guarda, cuando en el XVII se construyó otra donde hoy la puerta de la Casa de Campo, así denominada, y la que aun perdura; de San Antonio Abad, el día 17 de enero, a la que acuden caballistas y labradores con ganado mular en su mayoría, ricamente adornado, para que los padres escolapios de San Antón, de la calle Hortaleza, a cambio de su ofrenda de paja o cebada, les bendigan las caballerías, en las que cifran su orgullo y bienestar.

LA VERBENA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA

Es remoto en España y en Madrid reunirse en romería bullíciosa las noches de las vísperas de ciertas festividades, pues ya en el siglo XI se celebraba alguna en las inmediaciones del santuario de Nuestra Señora de Antioquía o de Atocha. Trueba, en un cantar, nos hace recordar que la de San Antonio de Padua, el día 13 de junio, es la primera que *Dios envía*, cuando la modesta verbena perfuma los campos anunciándonos la entrada del estío. Sobre la prioridad de su fiesta goza este santo entre la juventud de la fama de conceder novio a las muchachas que se lo piden con fervor, de suerte que por ambas causas es la más concurrida. Por otra parte, desde que Goya decoró la ermita con sus pinturas, en 1798, ofrece un atractivo que no tiene ninguna, pues en los muros y cúpula dejó rasgos felices de su genio original.

La verbena de *San Juan Bautista*, diez días después, el 23 de junio, tal vez tenga mayor abolengo, y, por celebrarse en el prado de Atocha, un público menos popular pero más culto en sus expansiones, que no va a la fiesta con guitarra y bota, sino a pasear un rato con la familia, refrescar o comer churros y tal vez comprar algún tiesto de olorosa albahaca. Su edad de oro fué desde que en el reinado de Felipe IV se construyó el Buen Retiro hasta que en el de Carlos IV dejó de ser su Palacio residencia de los Reyes.

Han sido igualmente verbenas muy nombradas las de *San Pedro Apóstol*, en el Prado; la del *Apóstol Santiago*, en las inmediaciones de su iglesia; la de *Nuestra Señora del Carmen*, primeramente en los alrededores de la suya y después desde la de San José, en la calle de Alcalá, hasta la *Cíbeles*; la de *San Cayetano*, en la de Embajadores, y por último, las típicas, pero más reducidas, de *San Lorenzo* y de la *Virgen*

de la Paloma. Las ferias madrileñas que alcanzaron gran boga en siglos pasados, cuando su lugar de reunión era la plaza de la Cebada, fueron perdiendo de importancia conforme el comercio de la capital se encontró bien surtido de cuantos objetos venían a ellas para su venta. Las transacciones se redujeron a ciertas frutas o productos propios del mes de septiembre, fecha de su celebración, aportados de los pueblos vecinos, y al mercado de libros usados, donde los bibliófilos solían encontrar rarezas insospechadas. El aseo de la población ha ido cada año empujándolas un poco, desde la fuente de Neptuno al Botánico y al paseo de Atocha. Hoy se vela por que la venta de esa clase de libros sea permanente, como en París en los cajones que bordean el Sena.

CARNESTOLENDAS

La costumbre de las mascaradas empezó en Madrid desde el siglo XVI, cuando se estableció por primera vez la Corte. Era un modo de festejar la entrada de las Reinas, el nacimiento de Príncipes e Infantes y las bodas de personas reales, tomando parte en ellas individuos de la más alta aristocracia y hasta en ocasiones de la misma familia reinante. Al principio esas comparsas iban a caballo y se alumbraban con antorchas; después, en tiempo de Felipe IV, su campo de acción era los salones de los palacios. Felipe V y Fernando VI las prohibieron; pero Carlos III las volvió a permitir en los teatros, siendo recibida con entusiasmo la innovación, pasando de allí a la vía pública en los días de Carnaval o Carnestolendas. De entonces data la diversión popular del entierro de la sardina el miércoles de Ceniza, en la pradera del Canal del Manzanares, para cuya obra se había formado, en 1756, una Compañía que debía hacer practicable la navegación en el Tajo, el Jarama y el Manzanares.

Mucho se han celebrado también las fiestas de Navidad, ya en la intimidad de la familia o alborotando en la calle con panderos y zambombas el día de Nochebuena al ir a la misa del gallo. Como final, la víspera del día de los Reyes, la noche del 5 de enero, el humorismo madrileño, en las clases menos acomodadas, inventó el salir a esperarles llevando engañado algún inocente provinciano, generalmente gallego, a quien cargaban con una larga escalera para poder ver desde su altura el camino que traían tan generosos Monarcas desde el lejano Oriente. La diversión principal del numeroso acompañamiento consistía en trasegar a sus estómagos una gran cantidad de morapio o vino peleón que llevaban prevenida, o adquirían en las tabernas en los frecuentes altos a que les obligaba su pretendida observación o el cambio de ruta.

Entre las fiestas religiosas merecen citarse las de Semana Santa, por la ostentación de ciertos oficios de las Órdenes Militares y la visita a los monumentos cuando iban los Reyes con todo el séquito palatino; la del *Corpus Christi*, *San Ildefonso*, pa-

trón del Arzobispado, y, últimamente la del día de San Eugenio, el 15 de noviembre, en que se da entrada al pueblo en el monte del Pardo, permitiéndole comer cuantas bellotas quiere.

Entre las patrióticas, ninguna ha alcanzado el entusiasmo con que todas las clases sociales se congregaban en el *Campo de la Lealtad*, en el Prado, y en la puerta del Parque de Artillería, en Maravillas, para rendir homenaje a los mártires de la Independencia que en los primeros días del mes de mayo de 1808 perdieron la vida en lucha con los franceses. Ha transcurrido mucho más de un siglo, y el verdadero madrileño no olvida el horror de tan bárbaros fusilamientos.

Además de los expuestos, han sido y continuarán siendo lugares de esparcimiento popular aquellos que la fertilidad del vituperado Manzanares ha decorado con agradables frondosidades, como los sotos de la Villa, *Migas calientes* y de *Luzón*; la *Virgen del Puerto*, paseo entre el río y el arrecife de Castilla, al que se descendía por una escalinata de piedra, debiendo su nombre a la ermita, fundada en 1728 por el Marqués del Vadillo, y siendo punto de reunión de asturianos y gallegos; el *Sotillo* y *Pradera del Corregidor*, sitio el primero donde se celebraba en 1 de mayo la fiesta de *Santiago el Verde*, cantada por Lope, Rojas y Calderón, y la segunda, donde en tiempos de Enrique IV de Castilla sostuvo su valido D. Beltrán de la Cueva, un paso honroso con motivo de la llegada a la Corte de un Embajador del Duque de Bretaña, suceso conmemorado con la construcción de un monasterio, que reinando los Reyes Católicos y a causa de la insalubridad del terreno, propenso a tercianas, volvieron a levantar los frailes jerónimos en el Prado.

Más modernamente, bien entrado el siglo XIX, en los alrededores del arroyo Abroñigal, donde alguna vegetación contrasta con la aridez del terreno, se levantaron casuchas que formaron el modesto barrio de las *Ventas del Espíritu Santo*, que, dedicadas casi en su totalidad a servir de comer y beber, son lugares de esparcimiento de las clases obreras. Otro tanto puede decirse de los *Cuatro Caminos*, poblados de merenderos en la continuación de las calles de Fuencarral y Hortaleza, atravesando el campo del tío Mereje, donde estaba la célebre pradera de *Guardias*, lugar destinado a la ejecución de los reos condenados a la horca, hasta no hace muchos años, en que se verifica dentro del recinto de la cárcel. Los numerosos aficionados a esta clase de espectáculos encontraban en la Puerta del Sol o en la de Bilbao los vehículos dispuestos para llevarles allí, y cuyos conductores ofrecían, en consonancia con la cultura del público, al amoroso y atrayente grito de *a real al patíbulo*. En ese mismo campo de *Guardias* se halla actualmente el Depósito de Aguas del Canal de Isabel II.

JOAQUÍN EZQUIERRA DEL BAYO

LA PUERTA DEL SOL

La antigua *Puerta de Guadalajara*, que daba acceso al primitivo Madrid por su lado de Oriente y que estaba situada en la hoy llamada calle Mayor, en el trozo conocido por Platerías, fué trasladada, al hacerse el segundo ensanche de la Villa, a una plaza que, arrabal primero, había de ser, andando el tiempo, el punto más céntrico de la exuberante vida de la capital de España.

Alineada la mencionada Puerta por las desembocaduras de las calles que hoy conocemos con los nombres de la Montera y de Carretas, se transformó en 1520 en castillete defensivo ante las revueltas de las célebres Comunidades castellanas, adornado en su anverso por un Sol, motivo decorativo de nuestro mudejarismo, que también, como en el caso presente, había de dar nombre a otra célebre puerta de la ciudad toledana, ya que mirando ésta a Occidente y a Oriente aquélla, no es presumible, como creen algunos, debieran su denominación directamente al luminoso astro.

Años después, en el de 1570, según López de Hoyos, que parece ser el cronista más antiguo de dicha plaza, fué derribada la puerta *para ensanchar y desenfadar una tan principal salida*.

Mezquina era ésta, en efecto, no tan sólo en los antiguos tiempos, sino también en los modernos hasta su actual reforma, planeada en 1856 y terminada en 1861. Su alargado espacio, aunque en dimensiones mucho menores, guardaba relación con el actual, y mayor en la época en que se hizo el plano de Teixeira, que es del año 1656, siendo sus lados más distantes los comprendidos entre la iglesia-hospital del Buen Suceso, que Carlos V reconstruyó en 1529, donde hoy se levanta el Hotel de París, y las sencillas casas que en la parte opuesta pertenecieron en el siglo XVI, y según Mesonero Romanos, al Conde de Fuentes, primero, y al de Clavijo, después.

Dice Fernández de los Ríos, en su *Guía de Madrid* (pág. 162), que en ese mismo

sitio se encontraban en el siglo XVI unas mancebías públicas que el Emperador hizo trasladar al lugar que en la calle después llamada del Carmen, y tal vez para santificarlo, se levantó el convento que le dió el nombre, cuya iglesia todos conocemos, como conocimos también, hasta hace pocos años, las lóbregas covachuelas sobre las cuales aparecía edificada.

No lejos de ella, y haciendo esquina con la plaza, existía por entonces la primitiva Inclusa de niños expósitos, por dos veces trasladada, hasta ocupar el solar de la calle de Embajadores en que hoy se encuentra.

Las descripciones gráficas más antiguas que de la Puerta del Sol conocemos, y de las que guarda la más completa colección nuestro compañero de Comisión D. Félix Boix, como puede verse en esta Exposición, son las láminas grabadas al aguafuerte por Meunier en el siglo XVII, tal vez en el año 1665, y que son entre las antiguas las únicas tomadas del natural, pues las editadas en el XVIII fueron interpretadas tan caprichosamente como salta a la vista del menos escrupuloso observador.

Tal sucede con las dos ediciones hechas en 1707 por el editor de Leiden, Pieter Van der A. A., con texto de Alvarez Colmenar, para su obra intitulada *Les delices de l'Espagne et Portugal, vistas que se hicieron también de otros puntos de la villa* y con tan poco respeto a la realidad como lo demuestra al aparecer en una lámina de 1745 el Alcázar, destruído por el incendio de 1734.

Otra serie de estos grabados se tiró en 1715, y en 1741 dos, bajo el nombre de *Anales d'Espagne &c*, debidos a la casa de Amsterdam G. Honoré et fils, siendo de aquel siglo, y copiadas de los mismos, otras vistas cosmorámicas, como las de Basset, en París, y Pieter Van der Berge, en Amsterdam.

De finales del XVIII conocemos las dos láminas grabadas del original de Gómez Navia: por Boix, aquella en que aparece el Buen Suceso, y por Alegre, la que, tomada desde el lado de este templo, reproduce la plaza con su célebre fuente.

Del siglo XIX son: la dibujada por Ribelles y grabada por Alejandro Blanco para representar los sucesos del año ocho, en los que tan importante papel jugó la plaza, que han sido perpetuados en la lápida colocada en la fachada del Ministerio de la Gobernación; las dos del Viaje de La Borde en 1820; el álbum de litografías del natural, por Lewis, que con el título de *Spain & Spanisch character* se publicaron por los años 1833 y 34; las que avaloran la *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, por Amador de los Ríos y Rada y Delgado, y aquellas que representan uno de los proyectos de la reforma iniciada por decreto en 1856, y que se dedicaron al ministro Conde de San Luis, no dejando de ser curiosas las fotografías tomadas de los derribos que ésta ocasionó; todo lo que constituye, con algo más, la interesante parte gráfica de esta sección, que dará al curioso visitante idea bien aproximada de lo que al través

de los tiempos ha sido la importante plaza madrileña, de la que formó parte integrante y principal la célebre fuente de la *Mariblanca*, mitológica deidad que, entre dos filas de cajoneras de mercado y presidiendo la pública barbería de aguadores de que hace mención el Sr. Gómez de la Serna, saciaba sobre barroco pedestal la sed de trajinantes y de bestias con las cristalinas aguas de los *Viajes Antiguos*, embelleciendo a la vez el lugar más frecuentado por los madrileños de todas las épocas: de los desocupados fabricantes de tiempo, como de los que de uno u otro lado de la población tuvieran que pasar por tan obligado centro, a pie o en andariega mula, carroza, posta, calesa o coche, hasta llegar a los días de los tranvías y automóviles; y según se dirigieran a las cercanas gradas de San Felipe para formar parte del célebre mentidero y hablar mal del Conde Duque, mientras se admiraba al mismo tiempo la exposición de algún cuadro notable de los que hoy guarda con orgullo nuestra nacional pinacoteca, o ya más tarde, y entrado el siglo XIX, hubieran de emprender largos y penosos viajes ante la recién construída *Casa de Cordero*, que por sus alturas y demás dimensiones causaría impresión parecida a la que hoy el novísimo *Círculo de Bellas Artes*.

Pero la historia de la *Mariblanca*, y la del amplio pilón que después de la reforma vino a sustituirla, con su grandioso surtidor del *Lozoya* que en forma de amplio canastillo refrescaba el espacio en clásicas solemnidades, como la narración de los sucesos políticos que en más de una ocasión ensangrentaron el por tantos años descuidado pavimento de la plaza, entran en la esfera propia de otras secciones de este catálogo, donde plumas más seleccionadas que la que esto escribe sabrán renovar pasados recuerdos, completando debidamente los que aquí se evocan; por lo que para terminar nuestro estudio dentro de los prudentes límites que nos están señalados, hemos de concretarnos a decir: que la importancia que siempre tuvo la tradicional *Puerta del Sol*, se debió a lo céntrico de su posición, no a la ornamentación demasiado pobre de sus edificios, pues nunca respondieron a su importancia, ni aun los públicos como el primitivo *Buen Suceso*, ni *el Principal*, como se llamó al hoy *Ministerio de la Gobernación*, levantado para *Casa de Correos* en 1768 sobre el solar de treinta y tantas casas, cuya insignificancia puede calcularse por su número.

En la actualidad, si son mayores los perímetros de los que en forma elíptica hicieron desaparecer, al levantarse, la calle de *Cofreros* y la de la *Zarza* hasta lindar con la moderna de *Tetuán*, la vulgaridad de sus fachadas, desprovistas de toda ornamentación, marca el estilo anodino de su época, caracterizado, en cambio, por una armonía de altura y de dibujo que hoy se trata de evitar, no siempre con acierto, en la moderna arquitectura madrileña.

De la antigua sólo queda en la plaza, después de sufridas algunas reformas, el aludido *Ministerio*, cuyos planos primitivos, encomendados al notable arquitecto

Ventura Rodríguez, viéronse suplantados luego a merced de la intriga, según afirma Fernández de los Ríos, por los de Jaime Marquet, empedrador francés venido a la Corte para trabajar a las órdenes de aquel afamado maestro del estilo neoclásico español.

No hace honor al suyo el edificio que nos ocupa vetusto y destartado, y si en un principio pudo parecer adecuado a su destino, hoy es insuficiente para albergar las importantes y múltiples oficinas que lo integran.

Allá en lo alto de su fachada, y como remate de la misma, un reloj de amplia esfera y sonora campana marca la hora oficial por la que se rigen los madrileños; la clásica de las abluciones de la vigilia de San Juan, y la exótica de las uvas con que comienza una era de risueñas promesas rara vez cumplidas, mientras el Año Viejo pasa a la Historia llevándose tras de sí la mala nota de amargos desengaños, y llega el típico día de enero con el *aire sutil* del Guadarrama, que no apaga un *candil*, y el despejado cielo que anima y da vida a esa célebre *Puerta del Sol*, corazón, más que centro, del *Viejo* y del *Moderno Madrid*.

EL CONDE DE CASAL

LA PLAZA MAYOR

AL Este de la Puerta de Guadalajara, que, como se sabe, era una de las que cerraban el primer recinto de la villa, había primitivamente una pequeña plaza, con casas de pobre aspecto, generalmente de madera, con soportales de poca altura y habitadas por judíos, que tenían en dichos soportales sus tiendas, y que fueron sustituyéndose por otras con losas y capiteles de piedra (1).

Conforme fué avanzando el siglo XVI, bien fuese porque las abandonasen los judíos, después de la expulsión decretada en el siglo anterior por los Reyes Católicos, o por el aumento de población, que obligó a construir fuera del recinto murado, se fueron estableciendo en ella puestos de pescado y carne y los de las panaderas que venían a vender el pan de los pueblos inmediatos, continuando así hasta que la villa compró, en 1530, unas casas a (2) Jerónimo de Madrid, mesonero, para hacer carnicerías, donde se despachase carne a vecinos y forasteros, y otras enfrente para hacer panadería, empezando la construcción de ambas en 1590.

De la primera sólo se sabe que fué construída con piedra acarreada con carros de bueyes por los vecinos del Real de Manzanares, y la segunda por los planos del alarife Diego Sillero, quizás hermano o hijo del maestro Antonio Sillero, que hizo las Descalzas Reales en 1559. La obra de la Casa Panadería no empezó hasta 1591. Esta casa tenía de fachada al Mediodía 124 pies, por 18 de Saliente y Poniente y 56 de fondo. En el centro tenía una bóveda hasta la superficie de la plaza sobre 54 pilastras cuadradas de piedra de cantería, donde los panaderos metían sus bagajes mientras vendían y hasta que volvían a sus pueblos.

(1) Artículo IV de las Ordenanzas de Policía Urbana de 1591.

(2) 3-147-79. Archivo Municipal.

Al traslado de la Corte a Madrid, en 1606, la plaza del Arrabal estaba viejísima, y sus casas, de pobrísimo aspecto, desentonaban con las nuevamente construídas en la villa, por cuya razón Felipe III ordenó que se hiciese nueva plaza, derribando la antigua.

Fueron presentados planos para hacer esta plaza por Joan Gómez de Mora, maestro mayor de obras reales, al Ayuntamiento celebrado en 11 de septiembre de 1617, procediéndose el 17 del mismo mes a tasar y derribar las casas, y en 16 de noviembre de 1619 se mandó hacer una fiesta para probar si quedaba la plaza pequeña o grande. El cuadro número 1.281 representa el momento en que pasa la comitiva con el Rey Felipe III, precedido de las guardias alemana y española y seguido de los archeros flamencos; en uno de los lados se ve un coche de la época con unas damas, quizás la Reina, y en el resto del cuadro hay tipos de todas las clases sociales; este cuadro debió ser pintado como fiel reproducción de la recién construída plaza, pues con esta pintura concuerda perfectamente la descripción que hace León Pinelo de ella (1), y en que dice que se empezó en 1617 y se tardó dos años en su construcción, y una vez concluída tenía las siguientes dimensiones: 434 pies de longitud por 334 de latitud. Los cuatro lienzos o lados tenían 1.536 pies; sus casas eran de cinco pisos, sin contar los portales y bóvedas, y tenían de alto hasta el tejaro 75 pies y 30 de cimientos y fondo; salían a ella seis calles descubiertas y tres encubiertas, y tenían sus casas cuatrocientas setenta y siete ventanas con balcones de hierro. Las fachadas eran de ladrillo encarnado y estaban coronadas (2) por terrados y azoteas cubiertas de plomo y defendidas por una balaustrada de hierro. Éstas y las cuatro hileras de los distintos pisos estaban pintadas de negro y oro.

Vivían en sus casas tres mil personas, y cabían en las fiestas públicas en ella celebradas cincuenta mil personas. Costó su fábrica cerca de un millón de escudos, aplicados de la sisa del vino.

En esta plaza se establecieron los mercaderes, ocupando los de paños o pañeros los portales comprendidos entre la calle Nueva de la Puerta de Guadalajara, hoy de Ciudad Rodrigo, y la de Toledo; los de cáñamos y telas, desde ésta a la calle de Vidrieros, hoy de Gerona; los de sedas e hilos ocupaban los portales comprendidos entre la calle de la Sal (con excepción de la Casa Panadería, en que estaba además el peso real) y la calle Nueva de la Puerta de Guadalajara; el trozo de plaza que quedaba era el que tenían los quincalleros.

La primera fiesta en ella celebrada, una vez concluída, fué dedicada a la beatifica-

(1) *Anales de Madrid hasta el año 1658*, por Antonio León Pinelo. Manuscritos de la Biblioteca Nacional.

(2) Según Mesonero Romanos.

ción de San Isidro, en 1620; hubo una gran procesión, en la que tomaron parte pendones, cruces y clerecías, alcaldes, regidores y alguaciles de cuarenta y siete villas y lugares, y el cuerpo del Santo fué llevado en un arca de plata, que hicieron y adornaron los plateros de Madrid. Esta procesión fué presenciada por el Rey y toda la Corte, y después hubo danzas y máscaras, y se armó en medio de la plaza un castillo con muchos fuegos de artificio, y que se quemó por descuido, terminándose las fiestas con un certamen poético para nueve temas, propuesto por la villa, y del que fué secretario Lope de Vega.

En este mismo año los dueños de casas de la plaza se comprometieron, por escritura con la villa, a pagar setecientos ducados por cada fiesta que se hiciese en ella, por razón de los sitios que ocupaban.

En el reinado de Felipe IV hubo en la clásica plaza madrileña los siguientes actos: En 2 de mayo de 1621 se levantaron pendones por el nuevo Monarca por el Alférez Real en un tablado colocado frente a la Casa Panadería. Con motivo de la canonización de los cuatro santos españoles, San Isidro Labrador, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, se colocaron altares, hubo máscaras y luminarias y se representaron dos comedias del Fénix de los Ingenios.

Pero de las más importantes fué la de toros y cañas para celebrar la llegada del Príncipe de Gales, Carlos de Inglaterra, para el concertado matrimonio con la Infanta Doña María de Austria, hermana de Felipe IV. La de toros fué en 1 de junio, introduciéndose en ella la costumbre de que arrastrasen mulillas los toros muertos, que se conserva aún en el día. En la fiesta de cañas tomaron parte diez cuadrillas, con el Rey e Infante, a quienes se ve en el cuadro número 1.282 a caballo delante de la Casa Panadería, en último término. El Príncipe de Gales presenció la fiesta, según dicen documentos de la época, separado de su prometida por un cancel, desde los balcones de la Casa Panadería. Las cuadrillas eran: las de la villa, formadas por ocho regidores; la de D. Duarte de Portugal, la del Marqués de Castell Rodrigo, la del Almirante, la del Conde de Monterrey y las de los Duques de Sessa y Cea. Después se celebraron luminarias en toda la plaza y se hizo, ya anochecido, una batalla naval entre galeras, con fuego de artificio, bombas y cohetes (1).

Hubo también fiestas de toros el 17 de abril y de cañas el 20 para celebrar el matrimonio, esta vez efectuado, de la antigua prometida del Príncipe de Gales con el Rey de Hungría, saliendo después de la fiesta la Infanta para reunirse con su esposo. Para celebrar los natalicios de los Príncipes Baltasar Carlos y Felipe Próspero se cele-

(1) *Relación de fiestas reales de toros y cañas que se hicieron en la Plaza de Madrid. Lunes 21 de agosto de 1623. Folio 305. Manuscritos de la Biblioteca Nacional.*

braron igualmente fiestas en la Plaza Mayor. No todo fueron fiestas en la plaza, pues hubo notas tristes que señalar: la decapitación del célebre valido del Rey D. Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, en 23 de octubre de 1621, y la celebración del auto de fe celebrado en 21 de enero de 1624, y un incendio ocurrido en 7 de julio de 1631, que, prendiendo en los sótanos de la Casa Carnicería, hizo desaparecer todas las casas hasta el arco de la calle de Toledo. El fuego duró tres días, se quemaron cincuenta casas y perecieron en él trece personas.

En el año 1632 se celebró otro auto de fe a instancias de la Inquisición de Toledo, con asistencia del Rey y toda la familia Real a un balcón del ángulo de la Cava de San Miguel.

En el reinado de Don Carlos II hubo pocas fiestas en la Plaza Mayor; además de la proclamación de dicho Monarca, no hay otra de interés más que la celebrada después de la reedificación de la Casa Panadería, destruida por el incendio, del que se mencionará después, y que consistió en una fiesta de toros para solemnizar el casamiento del Monarca con la Princesa francesa María de Orleáns. En esta fiesta se repartieron a las damas ricos tabaques llenos de dulces, guantes, cintas, abanicos, medias y bolsillos de ámbar llenos de monedas de oro. Entre los caballeros en plaza se hallaban el Duque de Medina Sidonia, el Marqués de Camarasa, el Conde de Ribadavia y el joven sueco Conde de Konismark, que al intentar poner un rejón fué alcanzado por el toro, derribando en tierra al caballo y al jinete, que salió herido, debiendo la vida al arrojamiento de uno de los diestros, que vestidos a la morisca y a pie acompañaban a los caballeros, el cual, llamando al toro, lo atravesó con su espada. La Reina dicen se tapó la cara con las manos, y el Rey, entusiasmado, arrojó al valiente matador una bolsa llena de oro.

En el cuadro número 1.284 está representada esta fiesta.

En este reinado ocurren en la típica plaza madrileña sucesos y fiestas tristes: me refiero a la celebración del auto de fe del 30 de junio de 1680, del que hay una relación escrita por el maestro mayor de obras y familiar del Santo Oficio José del Olmo, cuyo espectáculo duró once horas, con juramento del Rey, misa, sermón y lectura de sentencias a los reos, que fueron más de ochenta, siendo de éstos veintiuno destinados a ser quemados (1).

Otro hecho triste fué el incendio de la Casa Panadería, que empezó en unos encerrados, el 20 de agosto de 1672.

Francisco Santos, en su obra *Madrid llorando*, nos da una relación del siniestro, que fué de la siguiente manera:

«Una lámpara de un cuadro de la Virgen del Rosario, que adornaba uno de los

(1) Este auto de fe está representado en un cuadro del Museo del Prado.

ángulos de la Casa Panadería, prendió fuego a un cordel impregnado de aceite, y de éste se corrió a los tablados de los criados de Palacio, que no se habían quitado desde los toros de Santa Ana (1), y a los encerados y banastas que habían depositado allí los panaderos y pescaderos; y corriéndose las llamas al callejón del Infierno, donde había un pequeño pasadizo convertido en basurero, se fué adueñando del edificio, invadiendo el entresuelo, y propagándose rápidamente por la falta de agua y el viento que se desencadenó aquella noche. Murieron en él veinticuatro personas, no quedando más que la fachada hasta el primer piso y algunas pilastras de piedra, rejas, balcones y restos de enrejado de las puertas.»

Acordada su reedificación por el Ayuntamiento en sesión de 7 de septiembre del mismo año, después de presentados varios planos por alarifes, se encargó de las obras el arquitecto y pintor D. José Donoso, principiándose en 1 de septiembre de 1672 y terminándose la obra a los diez y siete meses de empezada, conservando en lo que pudo la misma traza de Gómez de Mora, imitando en la nueva lo antiguo con los mismos tres órdenes de balcones, el corrido principal y las torrecillas en los extremos.

Al advenimiento al trono español de Felipe V, exceptuando su proclamación, en el año 1701, no hubo, hasta que quedó consolidado en el trono, ninguna fiesta en la Plaza Mayor. Las de toros estaban suprimidas, y únicamente se celebró alguna de cañas. Con motivo de los casamientos del Príncipe Luis con Luisa Isabel de Orleans y del Infante Fernando (después Fernando VI) con Doña Bárbara de Braganza, hubo también fiestas en la Plaza Mayor, celebrada la primera en 1722, adornando la plaza y pintándola desde los tejados hasta las basas de las columnas de azul y blanco, embutida de azulejos entre ventana y ventana y los balcones pintados de negro. La fachada de la Casa Panadería se singularizó con la pintura al fresco de medallas y festones de flores, y sus balcones, de verde y oro, y el del Rey, dorado; y tanto gustó a los Reyes, que mandaron detener el coche a su regreso de Atocha y entraron. Ocuparon su balcón, y los Príncipes otro inmediato a la izquierda. Los demás balcones tenían hachas de cera de cuatro pábilos, que iluminaban la plaza. Por el arco de la calle de Toledo entró una lucida mascarada, de la que eran padrinos los Duques de Arcos y Medinaceli, compuesta de cuarenta parejas vestidas. Los padrinos llevaban los caballos con las hebillas de las cabezadas y correas de diamantes. Sacaron veinticuatro lacayos y doce mozos de a caballo con reposteros riquísimos y bordadas en ellos las armas de sus dueños. Se dividieron en tres cuadrillas: la de Madrid, de catorce parejas; la del duque del Arco, de quince, y once la del duque de Medinaceli.»

(1) Todos los años se celebraban fiestas de toros en la plaza los días de San Isidro, San Juan y Santa Ana, además de otras, y todas estas fiestas de toros eran presenciadas por los criados de los Reyes desde un tablado que se hacía en los arcos y debajo de los balcones de la Real Casa Panadería.

Para la proclamación de Carlos III se adornó la plaza según se ve en el cuadro número 1.224; levantó el pendón de Castilla como Alférez Real el Duque de Sanlúcar y de Medina de las Torres, Conde de Oñate y de Villamediana, Correo Mayor de España (1).

En 1765, y con motivo del casamiento del Príncipe de Asturias con la Princesa de Parma, se colocó en la entrada de la calle Nueva de la Puerta de Guadalajara un arco triunfal de arquitectura clásica con grupos de trofeos y tarjetas, pintados en ellas los antiguos juegos romanos, con alusión a los espectáculos de toros. Con motivo de este enlace se celebraron también unas carreras por unas cuadrillas de Grandes de España (2), de la que fué padrino el Marqués de Tavara, tomando parte cuarenta y ocho caballeros con noventa y seis criados. En 1781 se hicieron varias obras en el callejón del Infierno, donde Sus Majestades dejaban los coches, por el arquitecto Villanueva, que quedaron terminadas para la coronación de los Reyes y jura del Príncipe de Asturias, cuyas obras costaron un millón de reales.

La proclamación de Carlos IV también se hizo en la Plaza Mayor, por el Alférez Real Conde de Altamira.

En agosto de 1790 ocurrió en la plaza el terrible incendio que destruyó el lado Oriente de ella y parte del arco de la calle de Toledo. Empezó el 16, a las once de la noche, en el portal de Paños, y fué corriéndose, pasando el dicho portal y sus subterráneos por todo el lienzo hasta el arco de la calle de Toledo, subiendo hasta las buhardillas y se extendió por las inmediaciones hasta la parroquia de San Miguel (3), con gran voracidad; por fin se detuvo en la casa de encima del arco de Toledo. Este incendio destruyó tres partes de la acera del portal de Paños, con parte de las accesorias del portal de Guadalajara y por detrás la iglesia de San Miguel, aislándolo con el corte de casas bajo la dirección del arquitecto D. Juan de Villanueva, y evitando así que se corriese por un lado a la Casa Panadería y por el otro a la de Carnicería, y atajándolo, por fin, cerca de la casa del Conde de Miranda, después de haber seguido por la calle de Cuchilleros y la de Toledo. Quedando destruídos por este incendio, además del nombrado portal de Paños, la calle Nueva, parroquia, Cava e iglesia de San Miguel, casa del Conde de Barajas, portal de Sedas y casa del Marqués de Tolosa.

(1) Biblioteca Nacional; manuscrito 2.392.

(2) Demostración y diseño del manejo y carreras que ejecutó la cuadrilla de Grandes de España en diciembre de 1765 con motivo del desposorio de los Serenísimos Señores Príncipes de Asturias y ejecutada en la Plaza Mayor de Madrid. Delineada por Salvador Jordán, ayuda de Cámara de S. M., que se la dedica.

(3) La parroquia de San Miguel de los Octoes estaba situada en la calle de su nombre, hoy del Conde de Miranda, y su patronato pertenecía al Conde de Barajas. Desapareció con el fuego su magnífico retablo. Había también otra iglesia en Madrid de San Miguel de la Sagra, que estaba dentro del ámbito de Palacio en tiempos de Carlos V; después se levantó, una vez destruída la de San Gil.

Al Conde del Carpio se le quemó una casa y se le destruyó otra para cortar el fuego (1). Se hizo una cerca en la plaza, quedando encerradas en ella las ruínas de los edificios incendiados. Las casas que se quemaron o arruinaron fueron 52, y entre ellas las del Conde de Miranda y Barajas y el Marqués de Estepa. La villa de Madrid gastó en el incendio 280.988 reales y 33 maravedises de vellón, sacados de una cuestación general. Con el fin de habilitar la plaza para el uso público se hizo con cajones otra plaza más pequeña, un poco a la derecha del callejón del Infierno y el pilar del arco de la calle de Toledo hacia las Carnicerías.

La reedificación de la plaza se hizo por el arquitecto Villanueva en la parte destruída.

En el año 1803 se celebraron funciones con motivo del casamiento del Príncipe Fernando (Fernando VII) con la Infanta Doña Antonia de Nápoles; en 1812 se levantaron arcos triunfales para recibir a las tropas victoriosas al mando del Duque de Wellington, y en ella se publicó también la Constitución política de la Monarquía Española y sostuvieron una acción la Milicia Nacional y Guardia Real en las calles de la Amargura, Boteros y callejón del Infierno; las restantes fiestas y sucesos en ella acaecidos son relativamente recientes y están en la memoria de todos, y entre ellos, como el más saliente, las fiestas celebradas con motivo del casamiento de la Reina Isabel II con D. Francisco de Asís y de la Infanta Luisa Fernanda con el Duque de Montpensier.

Por fin fué terminada la plaza el año 1853 por los arquitectos que entonces se encargaron de la obra, construyendo arcos de medio punto en la entrada de las calles y de bastante elevación.

Tanto esta plaza como las dos históricas Casas de la Panadería y la Carnicería han perdido hoy en día toda la importancia que tuvieron (2); pero siempre será una hermosa plaza, llena de recuerdos de la historia de Madrid, con los jardines que la adornan y la estatua ecuestre de Felipe III, el fundador de ella, trasladada desde la Casa de Campo muy modernamente.

En la sección que se le dedica en esta Exposición del Antiguo Madrid nos hemos limitado a presentar, por medio de cuadros y dibujos, lo más saliente de los sucesos que tuvieron lugar en esta plaza, sin pretender presentar en forma gráfica toda su historia.

EL CONDE DE POLENTINOS

(1) Los seis o siete grabados y el dibujo de José Ximeno dan perfecta idea de la magnitud del siniestro.

(2) En la Casa Panadería han estado alojadas, sucesivamente: en 1745, la Junta de Nobles Artes creada por Felipe V; la Academia de la Historia, en 1774, y en 1849, algunas de sus habitaciones fueron cuerpo de guardia; hoy está instalado el Archivo Municipal.

EL TEATRO

Fue la Corte de España heredera de las galantes y fastuosas cortes de Aragón y Borgoña en la celebración de aquellos momentos de la Historia en que soberanos, magnates y pueblo comparten su alegría.

Fraidal, Jerónimo Blancas, Gonzalo García de Santa María y otros cronistas atestiguan el preferente lugar que en estas fiestas ocupó el Teatro.

Carros y comedias, de D. Enrique de Villena y Juan de la Encina, alegraban la coronación de Don Hernando el Honesto y las bodas de su nieto con la Reina Isabel de Castilla.

El Conde de Ureña, el Duque de Alba y otros magnates competían en el obsequio a sus reyes con fiestas de teatro, y aquel Príncipe Don Felipe, destinado a ser el más poderoso monarca del mundo, representaba (1548) «con lucidas decoraciones» ante la Corte de Valladolid.

En el Alcázar de la Villa de Madrid «fué embeleso de este Soverano» (escribe el secretario Antonio Pérez) aquel Lope de Rueda, a quien Cervantes recuerda como «farsante de nativa gracia y arte excelente», y de quien aprendió (muy niño) la observación aguda y satírica en sus pasos (o entremeses) y admiró algunos fragmentos de su poesía pastoril.

Las representaciones de las comedias de Lope de Rueda, «que eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y una pastora»; de Naharro el toledano, que en ellas suprimió las barbas postizas, haciendo que todo se representase «a cureña rasa»; de Cristóbal de Castillejo, que las compuso algo libres, como *La Constanza*, cuyo manuscrito está en El Escorial, y aun de Cervantes y de Lope de Vega, comenzaban por aquellos tonos o tonadas populares o arreglados por maestros como Patiño y Romero, llamadas «cuatro a empezar» por el número de los farsantes que detrás o delante de la cortina cantaban acompañados de una vihuela.

Fuera del recinto fortificado del viejo Madrid, por la puerta de Valnadú, estaba la fuente de la Priora y el lavadero de los Caños del Peral, con un patio que pudo servir de teatro a estas representaciones, hasta la segunda mitad del siglo XVI, en que ya contaba la creciente Villa con los corrales de La Puente y Burguillos, otro en la calle del Sol y los de la Cruz y la Pacheca, base de los teatros de la Cruz y del Príncipe, que las cofradías de La Pasión y de La Soledad, encargadas de los hospitales, construyeron a cielo descubierto, con varios corredores divididos en estancias, de las que había una muy grande reservada para las mujeres.

Formado el decorado de cortinas, bastaba decir «estamos en el bosque», «entramos en palacio», para satisfacer a un público que prefería, sin embargo, la escena con pinturas y tramoyas, por malas y descuidadas que éstas fuesen.

Ya de antiguo los cofrades de La Pasión representaban en los templos las vidas de Cristo y de los santos, dramas que originaron los autos sacramentales, alegóricos de los misterios de la Religión, y con los que se celebraba la festividad del Corpus.

Hacer los carros se llamó a presentar estos espectáculos en complicados escenarios armados sobre carros que funcionaban ante el Alcázar y los Consejos de S. M. y de la Santa Inquisición y algunas embajadas.

Repetíase la función de los carros en los corrales y también en las iglesias y conventos de frailes y de monjas, y acompañando los autos sacramentales con entremeses picarescos y jácaras, volvieron a los «juegos de escarnio...», villanías y desaposturas» que el Rey Sabio prohíbe en sus Partidas y luego reprueba el Padre Mariana en su *De Spectaculis*, terminando el escándalo por un severo y justo castigo que el Rey Felipe II impuso a los clérigos de San Felipe el Real.

Mas éstos no eran los actores de quienes dijo Nebrija (1510): «Añaden tanta gracia y donaire a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos nos deleitan cuando los oímos que cuando los leemos.»

Los buenos actores de este siglo los presenta Agustín de Roxas en su *Viaje entretenido*, y entre ellos está Lope de Rueda, Juan Correa, Navarro, Tomás de la Fuente y Alcocer, y aquel Angulo de quien Cervantes dice en *El coloquio de los perros*: «No autor, sino representante el más gracioso que entonces tuvieron y ahora tienen las comedias.»

* * *

Lope, Tirso, Calderón, los tres más grandes comediógrafos del siglo XVII (siglo de Oro del Teatro español), fueron madrileños.

«Lope en su teatro—dice Hurtado de la Serna—lo comprende todo. La forma trágica, la tragicomedia, lo que había de ser el drama moderno y la comedia. Él

supo escoger cuantos elementos anteriores eran aprovechables en los misterios de la Edad Media, en *La Celestina*, en las églogas de Encina, en las comedias al modo italiano, de Rueda, en las turbulentas y desarregladas tragedias de Virrués y Argensola y en el espíritu nacional y legendario que quiso reflejar Juan de la Cueva.» El Fénix de los Ingenios escribió: *Viaje del alma, La buena guarda, El esclavo de Roma, Las doncellas de Simancas, El mejor alcalde el Rey, La judía de Toledo, La Estrella de Sevilla, Lo cierto por lo dudoso, Fuenteovejuna, La moza del cántaro* y otras muchas obras definitivas del Teatro español.

Tirso no fué muy fecundo, pero supo grabar tan firmemente caracteres como el de D.^a María de Molina en *La prudencia en la mujer* y el de D. Juan en *El burlador de Sevilla*, que merece el primer lugar entre los autores dramáticos.

Calderón es el poeta de los autos sacramentales, de los dramas de honor y de celos, de las comedias de capa y espada, de las primeras zarzuelas. Metódico, culterano, convencional, escribe: *La devoción de la Cruz, El Príncipe constante, La vida es sueño, La niña de Gómez Arias, El Alcalde de Zalamea* (refundición felicísima de otra de Lope), *La dama duende, Casa con dos puertas, Mañanas de Abril y Mayo, La púrpura de la rosa* y otras muchas obras que en Madrid fueron representadas y aplaudidas.

El Rey Felipe IV (1621), que sentía por los poetas, los cómicos, las cómicas y cuanto es vida y forma de teatro singular predilección, hizo venir de Italia al hechicero, pintor y maquinista Cosme Lotti a construir teatros y carros triunfales. Por orden del Rey (1629) pintó el decorado de la ópera *La selva sin amor*, descrito por Lope.

«La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que lo cubría, fué un mar en perspectiva. A muchas leguas de agua, en la ribera opuesta, la ciudad, el faro y algunas naves que hacían salvas, a las que del castillo respondía. Algunos peces fluctuaban con el movimiento de las ondas. Todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, siendo más de trescientas las que formaban aquel fingido día... Transformóse en selva, que representaba el soto del Manzanares con su puente, por quien pasaban, en perspectiva, cuantas cosas entran y salen de la corte. Asimismo se veían la Casa de Campo y el Palacio.»

Celebra Lope los actores que mejor interpretaron sus comedias. A la Riquelme, a Ros (*como único*), a Granados, a Villegas, a Vergara y a aquel famoso Cristóbal Santiago Ortiz, que se quejó al Rey de haber mil cómicos cuando sólo seis compañías autorizaba el Consejo, y de los hurtos de comedias que al mismo Lope hacían aquellos Granmemoria y Memorilla, asiduos espectadores que las aprendían al oído, completándolas luego según su bárbaro entender.

El Cardenal Infante Don Fernando obsequió al Rey en la Zarzuela con «extensas jácaras», que tomaron de aquella posesión su nombre, como *El jardín de Falerina*, compuesta por Calderón, con música de Juan Risco y decorado de Lotti, y detrás del Prado viejo, para agradar al Rey, construyó el Conde Duque de Olivares un Buen Retiro (1631), y en sus jardines, en su estanque, en su gran plaza del coliseo, con el cielo por techumbre, se dieron representaciones teatrales.

Tres mil luces, retratadas en las aguas, iluminaban en la noche de San Juan de 1639 el escenario levantado por Cosme Lotti en la isla central del gran estanque. Los Reyes y la Corte, en góndolas como en flotantes estancias, perseguían el más favorable lugar de alago a la vista y al oído. Para tan gran fiesta compuso D. Pedro Calderón, por encargo del Rey, la ópera *El mayor encanto, amor*, con música de D. Luis Misón (?).

El siguiente año, en igual día, para representar *Los mayores prodigios*, se armaron dentro del estanque tres escenarios, en los que al tiempo mismo trabajaron las compañías de Tomás Fernández, Prado Rosas y Sebastián Prado; y dice Ortiz en su *Compendio cronológico de Historia de España* (refiriéndose al mismo día y año), que «en lo mejor del espectáculo se levantó un impetuoso viento con torbellinos y descoyuntó en un momento la maquinaria, arrancó los postes, se llevó los toldos y se vieron los espectadores en el último peligro».

En el Buen Retiro, en el Pardo, en el Alcázar, en los jardines de Monte Rey y en los palacios de los nobles hubo escenarios, donde fueron aplaudidas: la Calderona, tan distinguida por el Rey; la Bezona, hija de Rojas, autor de *Entre bobos anda el juego*, y muy aplaudida en París cuando las bodas de la Infanta María Teresa, y que luego (1683) fué directora del teatro del Príncipe; María Prado, aplaudida también por los franceses; la Grifona, por quien tan loco anduvo el Condestable D. Iñigo, y que, estando presa, apareció ante los Reyes (1658) en *Triunfos de amor y fortuna* (de Solís); Manuela Escamilla, María Córdoba, La Camacha, María Quiñones, Bernarda Ramírez y la apetitosa Teresa Escudero, muy hermosa y discreta, que terminó en un convento (1687).

Manuel Montero (mayordomo del Rey), representando *El Caballero del Sol* (de Vélez de Guevara), en el palacio del Conde de Saldaña; Figueroa, Osorio, Pinedo, el gracioso y popular Juan Rana y aquel Josef Garcés, que a la edad de ochenta y cinco años era galán joven muy aplaudido.

Comedias y bailes de máscaras se celebraban en el salón del Real Palacio, decorado (1649) con «frontispicios, columnas salomónicas, guirnalda, genios y serafines» por Pedro Núñez y el muy celebrado y discutido Francisco Rici, y el teatro que fué armado en el Buen Retiro, lucía en su techo una hermosa perspectiva pintada por

Dionisio Mantuano, y muy fantásticas mutaciones de jardines, palacios y selvas para *Fieras afemina Amor* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, ejecutadas por Candi y descritas por Calderón.

Borradas las glorías de actores y pintores, sólo quedan firmes y evidentes las de los poetas, y añadiremos, como aplaudidos en la Corte, a Guillén de Castro y Ruíz de Alarcón, modelos de Corneille; a Mira de Amescua, con su *Esclavo del Demonio*; a Moreto, que nació en Madrid (1618), escribió *El desdén con el desdén*, fué copiado por Molière y murió en gracia de Dios, y a Montalbán, autor de *Los amantes de Teruel*.

Con la muerte del Rey Felipe IV, el oro termina antes que el siglo, porque el Padre Ignacio Camargo y otros teólogos, hasta entonces silenciosos, aprovechando las debilidades de Carlos II, atacan al teatro de tal suerte, que de nada sirven las excelentes voluntades de D. Francisco Antonio de Vances y López Candamo (el menos mal premiado ingenio de su tiempo); *Zamora y el madrileño* y *fecundo Cañizares*, que procuraban imitar el estilo clásico, pero su imaginación (dice Díaz Escobar) no estaba a la altura de su voluntad.

* * *

En los comienzos del siglo XVIII, la guerra impuso al Rey Felipe V, nieto del Rey de Francia, muy serios cuidados, y falta ya de la real protección, cortas temporadas podía actuar en Madrid la selecta compañía de Damián de Castro, alternando en el Buen Retiro con la farsa italiana de Bartoli.

En 1737 los escenógrafos Galuci y Bonabia, por encargo del Rey, construyeron el coliseo de los Caños del Peral, donde ya Bartoli había tenido un humilde teatrillo.

Los Reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza llamaron a Carlos Broschi Farinelli, que «trajo a Madrid (dice Moratín) los más excelentes profesores de música vocal e instrumental, maquinistas y pintores de escena». Se dió al coliseo del Buen Retiro mayor lontananza, se elevó su escenario de modo que bajasen a plomo las bambalinas, y se acomodó el antiguo techo de lienzos pintados para representar *Alejandro nell Indie*, ópera de gran espectáculo, ya estrenada en el Salón de los Reinos (hoy Museo de Artillería), ricamente decorado y dispuesto para que el humo no saliese por la boca de la escena, con «unas correderas formadas de los mayores cristales de la fábrica de San Ildefonso»; pero el local era estrecho para tan fantásticas empresas.

«No hay teatro que iguale en riqueza al de la Corte de España», dice Farinelli, que conocía muy bien los de Roma, Londres, París y Viena. «La iluminación de las suntuosas funciones es de cera (el sebo y el aceite no son limpios)..., se han hecho

millones de cañones de hoja de lata con resortes en forma que los cabos de cera sólo consumen lo preciso y conservan la luz en el mismo ser.»

Los teatros de la Cruz y del Príncipe fueron de nuevo edificados (1745); el primero, según los planos del Abate Juvara, y el del Príncipe, por D. Juan Bautista Sachetti. En un manuscrito de Armona (Academia de la Historia), puede verse su estado anterior.

Entusiasmaba por entonces a los poetas la tragedia neoclásica al modo francés. El año 35 se representaba en Madrid *La virtud vence al destino*, de D. Tomás de Añarbe (Capellán de la Encarnación), y si luego no lograron éxito la *Virginia*, de Montiano; el *Sancho García*, de Cadalso, ni el *Munuza*, de Jovellanos, fué, en cambio, muy aplaudida la *Raquel*, de Vicente García Huerta (refundición de *La Judía de Toledo*), quizás por lo que tiene de honor y galantería calderoniana más que por la forma clásica de sus endecasílabos pomposos. En esta obra trabajó Josefita Huerta, cuyo retrato (en acuarela), con el nombre de *Raquel*, figura en este CATÁLOGO.

El Rey Carlos III concedió en 1766 el teatro de los Caños del Peral a los hospitales General y de la Pasión, que veinte años más tarde hicieron en él una importante reforma.

El Conde de Aranda, tocado de enciclopedismo y aconsejado por Clavijo y don Nicolás Fernández de Moratín, prohibió los autos sacramentales, «amalgama monstruosa de sagrado y profano».

La corriente francesa arrastró en sus comienzos a D. Ramón de la Cruz a traducir el *Hamlet*, de Shakespeare, de la adaptación de Ducis; pero el más madrileño de los comediógrafos se puso pronto frente a los neoclásicos y sus tragedias, ridiculizando éstas en los graves endecasílabos de su sainete *Manolo*, y D. Leandro Fernández de Moratín, muy autorizado crítico, acentúa la realidad y animación con que trata don Ramón las majas y manolos, castañeras, abates y petimetres.

El autor de *El Rastro por la mañana*, *El Prado por la noche*, *La Pradera de San Isidro*, *Los bandos del Avapiés*, *La Plaza Mayor*, *Las majas vengativas*, *Las tertulias de Madrid*, *Las castañeras picadas*, *La casa de tócame-Roque*, *El fandango de candil*, *El teatro por dentro*, *El coliseo por fuera* y otros mil sainetes, a más de las tragedias y de las zarzuelas destinadas a los músicos Bocherini, Rosales, Esteve, Pacheco y Rodríguez de Hita, no acudía a la sopa del convento, como aparece en la zarzuela *Pepe-Hillo*, ni murió en un baile de candil, pues siempre tuvo por casa la de la Duquesa de Benavente y fué muy distinguido por el Duque de Alba.

Gran comediógrafo también, y también madrileño, fué D. Leandro Fernández de Moratín, hijo de D. Nicolás (autor de la *Fiesta de toros en Madrid*). Fué protegido por Godoy; presenció en París la Gran Revolución, y en la guerra de España siguió

el partido del Rey José; pasó a Francia, y murió en París. Goya pintó de él un admirable retrato.

La comedia nueva o el café y *El sí de las niñas*, bastaron para formar su brillante reputación. *El café*, es una sátira admirable del Teatro de su tiempo.

El primer lugar entre los intérpretes de estos grandes autores lo merece, sin duda, María Ladvenant, «la actriz más excelente que ha tenido nuestro teatro..., desempeñaba con igual propiedad todo carácter, fuese serio, fuese jocoso..., además cantaba con mucha destreza», dice M. Hugañde, primer actor de los teatros de Madrid en 1802.

A Miguel Ayala, flaco y largo, y a Chinita (Gabriel López), pequeño y feo, dedicó D. Ramón varios sainetes, por ser sus más graciosos intérpretes:

que sainete sin Chinita
es hacer mías sin ajo.

El primero terminó en mayordomo de Nuestra Señora de la Novena, y el segundo, en la cárcel de Zaragoza.

* * *

La Junta directiva fundada en 1799, sometiendo a estrecho reglamento los más insignificantes detalles del servicio escénico, hizo insoportable la vida del Teatro, y en 1802 fueron entregados la Cruz, el Príncipe y los Caños al audaz empresario Melchor Bonzi, que contrató para los Caños al eminente cantante Lorenzo Correa y para la Cruz, a Rita Luna, comedianta entre las comediantas (aunque algo pedigüeña).

Un domingo, terminada por Miguel Garrido la representación de *El Abate l'Epée*, un terrible incendio acabó con el teatro del Príncipe, y fué pretexto para que Bonzi, que nada había pagado, se presentase en quiebra.

El teatro del Príncipe fué reedificado (1806) por D. Juan Villanueva. El del Buen Retiro desapareció con la invasión francesa, y en el de los Caños se representó *Mañanas de Abril y Mayo*, de Calderón, en obsequio de José Bonaparte (1809).

Entró en el gusto público la declamación enfática propia de tragedias como el *Pelayo*, de Quintana; el *Oscar*, de Gallego, y las traducciones de Dionisio Solís y Teodoro La Calle, que con una muy mala del *Otelo*, de Ducis, logró fama, gracias al portentoso genio del actor Isidoro Máiquez (1814), que al interpretar los celos del moro de *Venecia*, producía en el público un intenso terror con su ademán y su mirada.

La comedia moratiniana tenía su puesto defendido por el madrileño Manuel Bretón de los Herreros, soldado en la guerra de la Independencia, que, además de nota-

bles traducciones y refundiciones, escribió obras inolvidables por su castizo lenguaje y sátira dulce y punzante, como *El pelo de la dehesa*, *La escuela del matrimonio* y *Marcela, o cual de los tres*, cuya interpretación en el Liceo Artístico, del Duque de Villa Hermosa valió tantos aplausos al gran actor Manuel Catalina.

Don Francisco Martínez de la Rosa, en la guerra y en las alternativas de régimen que a ella se siguieron, fué soldado, diputado, ministro, presidente y desterrado varias veces; mas no era hombre de guerra, sino flúido, elegante, ecléctico, y no llegó a romántico. En hermosos versos transformó el *Edipo*, de Sófocles, en la mejor tragedia del teatro moderno.

Angel Saavedra, del Estado Mayor en Cádiz, diputado, ministro, embajador y Duque de Rivas, aprendió de Walter Scott el romanticismo, y en prosa y verso de variada rima, sentimental y misterioso, escribe su *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

Julián Romea, Carlos la Torre y el gracioso Guzmán, declamando los admirables versos de *El Trovador*, logran estruendosos aplausos de un público que, por primera vez en la historia del Teatro, pide «¡El Autor!...», y el autor, un soldado con su ropa de tal, hubo de presentarse en la escena (1836). Era García Gutiérrez.

Romea interpretó con incomparable naturalidad y elegancia el *Hombre de mundo*, de Ventura de la Vega. Matilde Díez, su compañera y esposa, era madrileña, y según Zorrilla, «la gracia, el sentimiento y la poesía personificada en la escena».

Teodora Lamadrid, hermana de Bárbara, fué el año 51 primera actriz en el teatro de los Basílios, y siguió la brillante carrera de Matilde Díez, hasta ocupar su cátedra del Real Conservatorio de Música y Declamación.

Hartzenbusch (1806-80), madrileño, Director de la Biblioteca Nacional, laborioso limador, logró expresión y elegancia en las refundiciones del teatro del Siglo de Oro, especialmente en los bellísimos versos de *Los amantes de Teruel*. Escribió *Los polvos de la madre Celestina* y *La redoma encantada*, obras que con el decorado de Lucini y Aranda dieron mucho dinero a la empresa del Príncipe, que para mejor efecto escénico, y autorizada por el Gobierno, suprimió el aumento de alumbrado con que se obsequiaba a los Reyes, causándoles las molestias de un olor y un calor insoportables.

El público se sintió por un espacio de varios años (1849-51), mareado con los encantos, las miradas y las flexiones voluptuosas de bellas bailarinas, como la *Guy Stephans* (en el *Jaleo de Jerez*), a quien Zorrilla dedica sus más flúidos versos, Piquer traduce al mármol y Salamanca obsequia con ricas joyas. Sus partidarios se distinguen por un clavel rojo de los aristócratas partidarios de la *Fuoco*, que en la solapa del frac llevan un clavel blanco; y cuando la batalla entre admiradores es más ruda, aparecen nuevos ídolos (Manuela Perea) «la Nena» y la Vargas, que de nuevo

animan la lucha y el entusiasmo que luego se dedica a Petra Cámara. El público, que se ha vuelto loco, es el que luego aplaude las «sulipantas» de *El joven Telémaco*, de Blasco, en los «Bufos Arderius».

El Conde de San Luis transformó y decoró el teatro del Príncipe, que desde entonces (1850) se llamó «Teatro Español», y también inauguró el teatro de Oriente, construído por López Aguado en los Caños y que había servido de baile, de almacén de pólvora, de Congreso de los Diputados y de cuartel de la Guardia civil. De las pinturas que en él hicieron Lucas, Aranda y Bravo, todo se perdió, y el 57 Lucini lo pintó de nuevo.

Con el nombre de «Teatro Real» fué dedicado, según su tradición, a la ópera italiana, y la música de Rosini, Donizetti, Verdi, Delini..., vino a influir en el gusto madrileño. Alguna ópera española se representó, como *Marina*, de Arrieta, que también hizo de ella una zarzuela.

Ya el año 55 un grupo de diez de los más notables músicos españoles había logrado del Ayuntamiento la concesión del teatro de la Cruz, que con el nombre de «Teatro de la Princesa» dedicaron a ópera española; pero a poco tiempo se vendió como solar para atender al pago de la traída de aguas del Lozoya.

La Reina Isabel dispuso un teatríto en lo que es el archivo del Real Palacio, y con cuarenta bellísimas decoraciones que pintó Philastre, se presentaron óperas como *Ildegonda*, de Arrieta, y también Romea puso en escena *El astrólogo fingido*.

Los triunfos logrados el año 31 por los músicos Carnicer y Albéniz, y más tarde por Basilio Basily con sus zarzuelas, alcanzaron valor definitivo en el teatro de «Variedades» (1850), con *La Mensajera*, de Olona y Gaztambide, y muy bellas y numerosas obras de Barbieri, como *Jugar con fuego*, cuyo libro escribió Ventura de la Vega.

Consecuencia de tanto éxito fué la construcción (1856) del teatro de «La Zarzuela», donde la Zamacois, la Soler di Franco, la Franco de Salas, Manuel Sanz, Calatñazor, Obregón y otros notables cantantes interpretaron las más bellas producciones de este arte genuinamente español.

Terminaré recordando la producción dramática más notable del pasado siglo: *Un drama nuevo*, cuyos caracteres de insuperable profundidad fueron trazados por Manuel Tamayo, madrileño.

Un trazado auxiliar para la pintura de la cortina que cubrió la embocadura del Teatro de la Comedia (1875-1915), obra notable de mi maestro, D. José Vallejo, sirva por su asunto como índice a esta ligerísima historia.

(T E L Ó N)

MANUEL MARÍN MAGALLÓN

LA FIESTA DE TOROS EN MADRID

Es evidente que cuantas razones se aduzcan para censurar las corridas de toros como impropias de los tiempos presentes y de la cultura moderna, son justas y atinadas, no dejando lugar a controversia alguna; mas si nos fijamos que precisamente de países que figuran a la cabeza de la civilización y del progreso han sido incorporados a nuestros espectáculos y fácilmente arraigado a las diversiones populares, unas de suma barbarie, en que el sentimiento de la más rudimentaria humanidad brilla por su ausencia, y otras que no pueden despertar en la generalidad de los espectadores la gran emoción que producen las corridas de toros, ello es que adquiere, por tanto, esta tradicional fiesta de día en día un realce extraordinario, siendo difícil que en muchos años pueda ser superada, y menos desplazársela del lugar que ocupa como la más genuina y castiza representación de las fiestas nacionales.

Por otra parte, las corridas de toros han tenido y siguen teniendo gran importancia en cuanto afecta a las costumbres del pueblo español. En ellas se subliman el valor y destreza de quienes destacan en tan arriesgado arte, enardecen y apasionan a los públicos, constituyen un medio de vida para gran número de familias de varias clases sociales, son fuente muy saneada de ingresos para el Tesoro, preocupan a Gobiernos y autoridades en su desenvolvimiento y reglamentación, dan lugar a publicaciones de libros y revistas en que revelan su ingenio novelistas y críticos; a las corridas, en fin, se deben partituras de inspirada música fecunda en aires nacionales; airosos trajes, capaces de simbolizar épocas y regiones determinadas; cuadros pictóricos de cálido españolismo, y, en suma, de las corridas brotan tal variedad de matices y modalidades, que resulta evidente su indiscutible influjo en las bellas artes y en la expansión y recreo del espíritu público.

Debido a las condiciones de medio de la provincia de Madrid, muy análogas a gran parte de las restantes de España, aquellas que por su clima seco y extremado, y, como es consiguiente, con producción vegetal concentrada y nutritiva, hace que en ellas el ganado vacuno que en libertad se cría reúna marcadas condiciones de bravura y resulta resistente y codicioso para el ejercicio a que le obligan las necesidades de la lidia.

El origen del toreo forzosamente se encuentra en la serie de ejercicios y proezas que los moradores de comarcas en las que existían reses bravas viéronse precisados a realizar, a fin de reducir y dominar dicho ganado cuando les era necesaria su caza o domesticación, y para librarse de su fiereza tenían que acudir a ardides y engaños, dando con ello origen a las diversas suertes que, perfeccionadas y transformadas, han dado lugar a las que de artística forma se estilan en la fiesta taurina.

La ferocidad del toro fué aprovechada desde tiempos remotos para suplicios y espectáculos públicos. Si nos remontamos a los orígenes del toreo, vemos que con anterioridad al siglo XVI no había suertes, únicamente se alanceaba a los toros, lo cual no admitía reglas que constituyesen un arte.

La suerte de quebrar rejones, comenzada a usar en el siglo XVI, ya fué un adelanto, pues intervenían en ella, hasta cierto punto, el golpe de vista y la destreza de quienes la ejecutaban.

La primitiva lidia fué exclusivamente popular; pero al hacer intervenir al caballo en los ejercicios taurinos, trocóse en caballeresca y privilegiada. Siendo la indicada suerte de quebrar rejones análoga a la que practican en la actualidad los rejoneadores portugueses, sólo variaba en la mayor o menor longitud del rejón utilizado.

Si nos interesa conocer las fases por que ha atravesado el toreo desde sus comienzos, si queremos estudiar su génesis y desarrollo, lo encontraremos trazado brillantemente en el prólogo que puso el Conde de las Almenas al catálogo de la Exposición del «Arte en la Tauromaquia»; pero como nuestro objeto es sólo el de ocuparnos de la evolución y desarrollo alcanzados en Madrid por el arte del toreo, por fuerza tendremos que partir de la primera fiesta real, mencionada por el Conde de las Navas en su notable obra *El espectáculo más nacional*.

Dicha primera fiesta hubo de celebrarse en Madrid el 29 de marzo de 1502 en obsequio de Don Felipe el Hermoso. Otras cuatro fiestas de la misma clase se celebraron también durante el siglo XVI, para solemnizar distintos faustos acontecimientos. En ellas rivalizaban los nobles en mostrar su valor, y, además, un lujo inusitado en la presentación de sus cortejos, cada uno de los cuales iba ataviado con ricos y costosos trajes, de diferentes colores los de cada grupo. Por lo que al toreo

se refiere, la fiesta quedaba reducida a alancear y rejonear los toros por mano de los nobles, estando formados los cortejos por lacayos y servidores, encargados de rematar a los toros, siendo éstos acribillados con dardos, espadas y lanzas; finalmente, caso de no morir en los lances antes descritos, o cuando no embestían, y a fin de impedir todo movimiento, eran desjarretados.

Siendo en extremo cruel una lidia tan repugnante, unido a que en ella solían ocurrir gran número de desgracias, el caso fué que ambas causas motivaron la célebre Bula del Pontífice Pío V (San Pío) en 1573, y dirigida al Rey Felipe II; no creyó prudente este Monarca ponerla en vigor en sus dominios españoles, limitándose únicamente a mandarla publicar en Evora (Portugal), tal vez por no haber allí afición a las fiestas de toros y no dejar totalmente incumplido el mandato papal.

En el indicado catálogo del «Arte en la Tauromaquia», lámina 37, hay un dibujo de Jean Lhermite que da idea bastante aproximada de cómo se celebraban dichas corridas a fines del siglo XVI conforme a lo anteriormente mencionado.

A principios del siglo XVII, cuando de nuevo se trasladó la Corte a Madrid, en 1606, es indudable se echaron de menos las fiestas de toros, siendo éste uno de los motivos que indujeron a construir una gran plaza, como en efecto se realizó al edificar la Plaza Mayor, cuyos detalles podemos apreciar ampliamente en la muy acertada obra del Conde de Polentinos, *La Casa Ayuntamiento y la Plaza Mayor de Madrid*, así como en un artículo de dicho señor acerca de los incendios ocurridos en la referida plaza, publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*.

El día 16 de noviembre de 1617 se celebró en dicha plaza una fiesta de toros y cañas, sin duda con objeto de apreciar si reunía condiciones para el indicado espectáculo. En ocasión de la beatificación del que con posterioridad había de ser elevado a los altares como San Isidro Labrador, en el año 1620, celebróse una gran procesión e inauguró la plaza con grandes fiestas.

Desde esa fecha puede decirse que la Plaza Mayor se utilizó, durante el resto del siglo XVII, para toda clase de solemnidades y fiestas, que fueron celebradas con el mayor lujo, en las que se conmemoraban faustos sucesos; también fué empleada para autos de fe y todo linaje de tormentos, frutos de la intransigencia y del fanatismo religioso de la época. Coincidían la nobleza y el pueblo en tal lugar poseídos de idéntica avidez para presenciar variados festejos, autos de fe y ejecuciones.

Entre las fiestas reales tenemos las que se dieron el año 1623 en obsequio del Príncipe de Gales, con motivo de sus desposorios con la Infanta Doña María de Austria, hermana de Felipe IV, y consistieron en ocho fiestas de toros y cañas, resultando la más lucida de todas la del día 21 de agosto, que fué sólo de cañas.

De los años 1624 al 1629, además de las fiestas de toros que anualmente se daban por causas diversas, hubo dos fiestas reales, teniendo que suspenderse otra de esta última clase que iba a celebrarse el 7 de julio de 1631, debido al horroroso incendio que empezó en la mañana de aquel día.

En 28 de agosto de 1632 se corrieron los toros de Santa Ana con juego de cañas..., y hasta 1672, en que ocurrió el segundo incendio, se dieron quince fiestas reales más, para celebrar otros tantos acontecimientos dignos de ser conmemorados.

Durante el siglo XVIII las fiestas de toros experimentaron una gran transformación, debida principalmente al espíritu cortesano de la nobleza, de no contrariar la aversión que dicho espectáculo causaba al rey Felipe V. Continuaron celebrándose corridas, si bien quienes hacían de rejoneadores cobraban ya por su cometido, en sustitución de los caballeros, que no habían tenido más móvil que mostrar su valor. Tal cambio dió lugar a que las cuadrillas que formaban el séquito de los rejoneadores fueran tomándose libertades e iniciativas, siendo cada vez mayor el agrado del público ante las múltiples suertes ejecutadas por los que realizaban el toreo a pie, bien con la capa, ya saltando por encima del toro o empleando las banderillas, y, finalmente, valiéndose de la espada para matarle.

Se iba iniciando el cambio de los rejoneadores, que fueron reemplazados por los picadores con vara larga; de tal forma continuó la afición, y sin duda debido al estado de decadencia del toreo, no se cuidaban de hacer publicar esta clase de fiestas.

Varias fueron las plazas de toros que para solaz del pueblo se hicieron en Madrid; casi todas ellas eran de madera. La más antigua debió ser la inmediata a la casa del Duque de Lerma, perteneciente luego al de Medinaceli. Se levantó otra hacia la plazuela de Antón Martín, y también hubo una plaza en el Soto de Luzón, lugar próximo a los terrenos que hoy ocupa la estación del Mediodía.

En vista de la creciente afición que despertaba el toreo de a pie, el Rey Fernando VI mandó construir, y a sus expensas, una plaza de toros en el mismo solar ocupado a la sazón por otra de madera, próxima a la Puerta de Alcalá, y emplazada a su izquierda. Dispuso el Monarca que los rendimientos de la plaza fuesen destinados al sostenimiento del Hospital General, y fueron desde su inauguración, en 3 de julio de 1749, dichos ingresos uno de los más importantes del benéfico establecimiento.

Las corridas iban sucediéndose con mayor frecuencia, a la par que la lidia se regularizaba, siendo Juan Romero el diestro a quien le cupo la suerte de encauzar este espectáculo, dándole la forma y variedad que todavía conserva, aunque en su tiempo no se había eliminado de las corridas serias la variedad de mojigangas que tanto regocijaban al pueblo.

Y fué el período álgido del toreo ya en tiempos de Carlos III, desde el año 1766, en cuya época, Pedro Romero, hijo de Juan, empezó a alternar con *Costillares*, hasta el reinado de Carlos IV, en que acaeció la muerte de *Pepe-Hillo*, el 11 de mayo de 1801.

Ya hemos dicho que Felipe V demostró su oposición a las corridas de toros; análogo criterio sustentaron Carlos III y su ministro el Conde de Aranda, dejándose sentir tan decisivo influjo en cuanto a las corridas reales se refería, si bien las corridas populares aumentaron de un modo extraordinario.

En la mencionada obra *El espectáculo más nacional*, aparece que durante el siglo XVIII se dieron diez y nueve fiestas reales, verificándose casi todas ellas en la Plaza Mayor, y algunas en el palacio del Buen Retiro.

Las corridas reales verificadas los días 17, 22 y 24 de septiembre de 1789, con motivo de la coronación de Carlos IV, son, sin duda alguna, las más importantes que se han dado en la Plaza Mayor. El decorado de la plaza fué dirigido en persona por el gran pintor Goya, pudiendo afirmarse que jamás había habido en Madrid ningún espectáculo que revistiese mayor lujo.

Desde la inauguración de la que con el transcurso de los años iba a ser conocida por la *plaza vieja*, fácilmente se comprenderá que las corridas de toros fuesen desapareciendo de la Plaza Mayor, tanto por lo costosas que resultaban, como por las grandes molestias que con la celebración de las corridas en dicho lugar se originaban a los vecinos de la referida plaza.

Por cuanto anteriormente queda expuesto, llegamos a la deducción de que la historia del toreo está por hacer, teniendo que valernos de lo muy poco que de las corridas se escribió, hasta tanto que aparecieron los primeros carteles, en Madrid el año 1765, desde cuya fecha han venido publicándose siempre que hubo corridas. Los carteles constituyen el elemento más importante e indispensable para la historia del toreo, por haber dado a conocer las distintas modalidades y variaciones que se iban manifestando en esta clase de espectáculo, a la par que en los mismos se establecían sanciones para corregir los excesos del público, infiriéndose al leerlos cuán grande ha sido el adelanto de los espectadores en lo tocante a compostura y urbanidad, por más que todavía dejen sus costumbres mucho que desear.

Las revistas de toros, que es indudable reflejan cuantos detalles dignos de atención merecen ser tomados de este espectáculo, no habían aparecido, hasta que dió una reseña de las corridas, en 20 de junio de 1793, el *Diario de Madrid*, periódico que a la sazón era considerado como popular e indispensable, siendo curioso consignar que con gran antelación, en 1733, en la póstuma *Obra poética* del maestro Manuel del León Marchante, racionero de la Santa Iglesia Magistral de los Santos Mártires,

en el tomo segundo, página 163, publica unas redondillas grotescas en forma de revista de toros, que constituyen, por tanto, la primera descripción conocida del toreo a pie.

Una vez ocurrida la trágica muerte de José Delgado (*Illo*), y habiéndose retirado del toreo Pedro Romero, dió lugar a que el público mostrase cierta indiferencia por este espectáculo, pues ninguno de los toreros que entonces quedaban lograron entusiasmar a los espectadores en el grado de intensidad conseguido por los arriba indicados. Además, el hecho de ser suprimidas las corridas de toros por una disposición de Godoy en el año 1805, unido al angustioso estado del país durante la guerra de la Independencia, fueron motivos más que suficientes para contribuir a que la afición decayese en alto grado.

Sin embargo, en 1815, después de los cruentos horrores ocasionados por la guerra, aparejados con una gran miseria, siempre consecuencia fatal de aquélla, resurgió de nuevo la afición a los toros, recaudándose en la mayor parte de cada una de las corridas celebradas más de cien mil reales, bien entendido que en las corridas conjuntas de mañana y tarde.

Dada la carencia de diestros capaces de entusiasmar al público, la afición continuó en descenso, en términos tales, que durante los años 1820 al 1826 fueron muy pocas las corridas celebradas; pero por una parte el establecimiento de la Escuela de tauromaquia en Sevilla el año 1830, y, principalmente, por otra, la presentación en la plaza de Madrid del torero Francisco Montes (a) *Paquiro*, acaecida el 18 de abril de 1831, hicieron que se despertase y resurgiera la afición en términos tales, cual en los mejores tiempos de *Pepe-Hillo*.

Durante los diez y nueve años que toreó Montes, alternando con diestros del renombre de Cúchares, el *Chiclanero* y Juan Yust, la afición continuó en España creciendo de un modo extraordinario; construyéronse en dicho período gran número de cosos taurinos, si bien es preciso señalar que hubo alguna decadencia del año 1850 al 1865, en cuyo año, el día 15 de octubre, tomó la alternativa Rafael Molina (*Lagar-tijo*), el torero que más emoción y entusiasmo causó en los públicos y que de modo más decisivo contribuyó a aumentar la afición en toda España.

La Prensa, en general, de continuo se ocupaba con gran amplitud de las corridas de toros, y hubo numerosas publicaciones exclusivamente dedicadas a la lidia, desde los estados o impresos a la revista más acabada: aquéllos consignaban todo género de detalles referentes a cada corrida que iba a celebrarse, y algunos se vendían acompañados de lápices con los que el aficionado podía ir anotando los distintos lances de la lidia; revistas creadas tan sólo para consignar cuanto al toreo atañe hubo en número muy crecido.

La plaza vieja de Madrid abrió sus puertas por última vez, dándose una novillada el día 16 de agosto de 1874; *hízose constar en el cartel de anuncios lo que a continuación sigue: «La Empresa espera que, con este motivo, el público acudirá gustoso a presenciar la última corrida que ha de darse en este edificio, donde tanto se ha divertido, y que construída y regalada por el Rey Don Fernando VI al Hospital General, cuenta una antigüedad de ciento veintisiete años, y son tantos los millones de reales que ha producido a la humanidad doliente.»*

Por cierto que en esta última corrida, la anciana Martina García, que tomaba parte en un número de pantomimas, *sufrió una cogida que la ocasionó la muerte.* Creyendo, sin duda, los individuos de su cuadrilla que la cogida carecía de importancia, la acompañaron, entre bailoteos y celebrando con regocijo el percance, hasta la misma puerta de la enfermería. Al día siguiente de tan grotesca y trágica novillada empezó el derribo de la plaza.

No será aventurado afirmar que la historia conocida del toreo, por lo que a Madrid se refiere, es la misma de su plaza vieja, donde, según cálculos aproximados, se dieron unas 2.600 corridas, en las que se mataron 23.500 toros.

A partir de 1850, las reseñas taurinas han descrito con tal minuciosidad de detalles cada corrida, que puede con exactitud precisarse, respecto de cada toro, el número de varas y marronazos que le dieron los picadores; el de capotazos; número de pares y medios pares de banderillas; pases de muleta, estocadas y pinchazos, y, en fin, hasta de las veces que el cachetero no acertó. Jamás ha sido hecha una estadística con tal cúmulo de pormenores, tan exacta y tan veraz.

Entre las muy numerosas víctimas ocasionadas por los toros, embolados los unos y con los cuernos libres los más, a gran número de toreros en la plaza vieja de Madrid, sólo quedaron muertos en la misma plaza los siguientes:

Manuel Rendón (picador), el 16 de junio de 1777; Bartolomé Carmona Arroyo (picador), el 8 de julio de 1792; José Delgado (*Illo*) (matador), el 11 de mayo de 1801; Antonio Herrera Cano (picador), el 14 de junio de 1819; Diego Luna (picador), el 1 de julio de 1830, y José Rodríguez (*Pepete*) (matador), el 30 de abril de 1862.

Tal fué la historia de la llamada plaza vieja, en la que se perfeccionaron las suertes del toreo, y que contribuyó al desarrollo de la afición en términos tales, que en no largo plazo fueron innumerables las plazas levantadas en España y no despreciable el número de las edificadas en las Colonias que poseíamos, América española, Francia y Portugal.

Por lo que se refiere a los tiempos presentes, puede asegurarse que no hay en España, cualquiera que sea la región o provincia donde se celebre una feria digna

de tal nombre o fiesta de alguna importancia, en la que no se organicen corridas de toros.

Merecen, en justicia, nuestros mayores elogios los Sres. Condes de las Navas y de las Almenas, el primero por su interesante obra *El espectáculo más nacional*, en la que figuran muy importantes datos, y entre ellos las fiestas reales, así como una detallada relación de todos los nobles que tomaron parte en las mismas, y el segundo por el prólogo que puso al catálogo de la Exposición del «Arte en la Tauromaquia», sucinta referencia de los conocimientos históricos del toreo, nombre de los lidiadores que se sucedieron y enumeración de las ganaderías habidas.

MIGUEL ORTIZ CAÑAVATE

INDUSTRIAS ARTÍSTICAS MADRILEÑAS

DEFINIDA es la participación que en la historia del viejo Madrid, como en la de todos los grandes pueblos, tienen sus artes industriales. Por ello fué criterio acorde de la Comisión organizadora de la *EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID* incluir en la misma determinados elementos que, correspondiendo al epígrafe de estas notas, fuesen una bella expresión, evocadora de su pasado artístico industrial. No es necesaria nuestra insistencia para advertir que estas notas adicionales al CATÁLOGO no pretenden abarcar la historia del desenvolvimiento de la industria madrileña. Con burdo hilván unidas, aspiran tan sólo a servir de guía elemental. Tentativa de cortos vuelos sobre el vasto campo de las artes industriales que solamente puede tener en su descargo las limitaciones impuestas de espacio y de tiempo. Tema interesante, por cierto, cuyo estudio merece completarse en su día.

Un fin práctico pretendemos con este ensayo: levantar la afición en Madrid al trabajo industrial-artístico recordando su histórico ascendiente; recoger la tradición de las artes menores, tanto en su esencia como en la mecánica de sus oficios, para que, fundido este conjunto en un sentido moderno y guardando aquélla su esencial condición, sirva de complemento al arte monumental e integre la ornamentación interna del edificio.

Esta finalidad podrá ser realizada plenamente en un *Museo de Madrid*, archivo de su historia, formado por documentos gráficos, por objetos representativos de sus épocas y de sus hombres, así como por otros elementos plásticos del arte industrial. Esta manifestación de su misma producción artística, que si en las artes mayores es la Pintura de la gloriosa *Escuela de Madrid* y en la Arquitectura adquiere características en su original estilo, se revela en las *Artes Menores* en interesante conjunto,

integrado por sus ricos paños de tapiz, su barroca platería y clásica escultura en porcelanas finas.

Este Museo de Madrid, iniciado por la Sociedad de Amigos del Arte, con el que nuestro Ayuntamiento, con alteza de propósitos, ha de enriquecer a la capital, podrá tener una importancia histórica y artística, acaso superior a los de otras grandes poblaciones, en cuanto hace relación a su pasado. Los Museos de fuera de nuestra patria, de creación moderna muchos de ellos, que corresponden a un orden análogo al que aquí se ha de seguir, únicamente son páginas muy salteadas de la vida de sus pueblos. Por cuanto a la Sección de Artes Industriales se refiere, estimamos que aun es momento propicio para completarla, en el Museo en proyecto, con una selección de piezas definidas, en una estudiada ordenación cronológica y técnica.

De un general interés, permítasenos nuestro optimismo, será la visita a tal conjunto. Eficaz para un estudio de las artes industriales que pueda alentar a los artífices madrileños a continuar su tradición.

El que fué *Hospicio de San Fernando* se abre con esta Exposición como el viejo arcón cerrado desde mucho tiempo atrás. Aparecen mezclados recuerdos de personas, hechos y cosas. Por su valor representativo se guardaron en el arca, no por el puramente estético, del que ha de carecer mucho de lo hallado.

Incluimos en la instalación aquellas industrias madrileñas que con las *artes del diseño* tienen alguna relación. Es indudable que este criterio puede seguirse con más o menos amplitud. El seguido en esta ocasión es semejante al adoptado por D. José Gestoso al tratar de las industrias sevillanas; pero prescindiremos, sin embargo, de algunas que este autor incluye, menos realzadas por calidades estéticas. Tanto la influencia del diseño se revela en las artes industriales, que los períodos decadentes del arte puro, coinciden en la historia de una nación con la caída de sus industrias.

Nos interesa en esta ocasión el arte de la industria madrileña más o menos extendida, independientemente de su aspecto económico político. La industria de Madrid no tiene el ascendiente visigótico de Toledo, ni el árabe de Sevilla. Su importancia definida es más moderna, y aun puede fijarse la fecha en que se inicia: es la de 1563, cuando el Rey Felipe II le hace asiento de la Corte. Citas incompletas aluden a industrias anteriores. Los elementos naturales, las costumbres y el carácter mismo del pueblo, rudo y sobrio como toda Castilla, hubieron de influir y manifestarse en sus industrias, que recogen asimismo la tradición general del arte español.

Tradicional es la condición del madrileño para las artes. A ello alude el cronista González Dávila al hablar de Madrid: «El natural de su gente... los hace sutiles, inquisidores, sabios, ansi en las artes liberales y *mecánicas*, como en las ciencias profundas.»

En las artes industriales madrileñas, cuyo gusto emana, como sucede generalmente en la historia, del arquitectónico, son dos los períodos que culminan: el *barroquismo madrileño*, cuya gran época puede comprenderse de modo amplio — sin atender solamente a manifestaciones aisladas del estilo — entre fines del siglo XVI y mediados del XVIII, y el *neoclásico*, protegido por los Borbones, que si recibe la influencia extranjera, logra pronto franca carta de naturaleza en la Corte. A estos períodos nos referimos especialmente.

Si es poco conocida la industria de nuestra capital, no hemos de participar del pesimismo de Capmany, que llegó a dudar en general de la existencia de una *industria indígena* en los Reinos de Castilla y León en el transcurso de los siglos medios. Por lo que se refiere particularmente a la *industria de Madrid* — objeto único de estas notas preliminares a la catalogación de los objetos expuestos —, los mismos pesimistas historiadores y economistas del XVIII, citan documentos que dan luz sobre la cultura indígena en el ejercicio de las artes industriales de nuestra patria. Pero Capmany, Sempere, Jovellanos..., suelen referirse a la industria hispana en general. Nosotros hemos de prescindir de una generalización sobre el arte nacional y aun de una limitación a Castilla. Para conseguir un mínimo interés en el estudio sobre el arte de Madrid, han de evitarse suposiciones deducidas de datos sobre la región entera. No se nos ocultan, ciertamente, las dificultades de emplazamiento de las obras de arte industrial en un pueblo determinado, cuando aquéllas tienen en general caracteres de los productos industriales artísticos de una nación.

La industria madrileña tuvo desde su principio un carácter familiar que no pierde en el reinado de los Austrias, y lo conserva hasta que, entrado el siglo XVIII, se abren los grandes talleres por iniciativa de los Monarcas de la Casa de Borbón.

La labor industrial se realiza en Madrid, como en los pueblos castellanos, en el mismo hogar doméstico, en un ambiente patriarcal.

La casa-taller, que de la angosta y revuelta calle de Cuchilleros o Bordadores recibía luz por sencilla portalada y estrecho ventanuco, cobijó la fragua, el telar y el banco de carpintero, que se heredan de padres a hijos. Amantes de su oficio, aquellos modestos artífices trabajan compenetrados con su obra, y cada pieza que sale del obrador es confirmación de un gusto personal, de una técnica minuciosa. Satisfechos de su obra, aceptando toda responsabilidad, firmábanla con sus marcas y punzones. Así se immortalizan nombres y labores en la historia de las artes industriales madrileñas. De estas industrias podría decirse, que en las centurias XVI y XVII no

están *industrializadas*, en la acepción que hoy tiene esta expresión. Escritores del siglo XVIII, alguno ya citado, por preocupaciones de escuela llegaron a llamarla con desdén industria popular. Visible equivocación de términos. Popular, sí, porque la ejecutan sencillos y oscuros vecinos de Madrid, quienes han de luchar con los prejuicios de una sociedad estrecha, de tradición feudal, en la que la gran divisoria entre nobles y plebeyos la marcan los blasones nobiliarios, que no alcanzaban nunca los que ejercieron industria. Confundíanse las industrias artísticas madrileñas con los oficios que se llamaban serviles.

Las *Memorias Políticas y Económicas*, de Eugenio Larruga, tan llevadas y traídas, no hacen distinción en aquellas industrias, con lo que tanto se hubieran elevado en categoría algunos verdaderos artistas. Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en 1600, publicó su obra *Estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Después de distinguir unas de otras, trata este autor de rehabilitar las mecánicas, diciendo que el ejercitarlas «no es oprobio, como algunos piensan, ni son adulterinas, como otros quieren decir»... A pesar de tales descargos, hechos ya en el siglo XVII, es notoria la influencia retrógrada y ruínosa que en las llamadas artes mecánicas causan aquellas preocupaciones. En la Corte, las intransigencias con los que practicaban oficios llegaron a su colmo. No cesan hasta que el gran Rey Carlos III inculca «en el espíritu activo y glorioso» de los madrileños «que los oficios son honrados, que su ejercicio no envilece a la persona, ni la inhabilita para el goce y prerrogativas de hidalguía, empleo de república, etc.», anulando las leyes anteriores que a esto se oponían.

La industria de Madrid logró, sin embargo, una hegemonía a fines del siglo XVI, manifestándose en el arte que hemos de llamar *cortesano*, en oposición al de carácter popular. Este arte industrial cortesano, participando a veces de la sencillez del arte popular de las ciudades menores donde se desenvolvía libremente, se manifestó siempre con gusto propio, tanto en la obra suntuosa que había de decorar el palacio como en la que buscaba una finalidad práctica en la vida madrileña.

Esta industria aspiró especialmente a abastecer el comercio de la villa, comercio que llega a una importancia que no alcanza aquélla, y atrae con sus provistos *escapates* a compradores, no ya de la capital, sino de las comarcas vecinas. En Madrid se encontraba «toda mercadería», tal era la fama en el siglo XVII, distribuída por géneros y por tasas, según las calles en que se ofrecía. Y así, eran distintos los precios de venta en la calle Mayor y en la plaza de Santa Cruz, por ejemplo. Esta importancia comercial atrajo también a extranjeros que, codiciosos, venían a establecer industrias en la Corte. Pero hubieron de luchar con las condiciones habilísimas de los madrileños, entablándose una competencia de la que resultaban las más veces vencedores los

naturales. Con intuición notoria aprendían los secretos de una industria; adaptaban los procedimientos adelantados, y con inventiva natural conseguían formas propias.

La industria madrileña tuvo escasa extensión en su organización esencialmente mercantil, y esto, unido al mayor predominio de determinadas manufacturas, como tejidos, barros, hierros... en otras provincias, anuló la exportación. Los comercios de las viejas calles de Madrid gozaban de gran prestigio por el perfeccionamiento técnico de la producción industrial que los surtía. Estas pequeñas industrias madrileñas, que en proporción inversa a las cifras de su desarrollo económico presentaban calidades escogidas, tenían generalmente un fin útil, y su desarrollo está ligado íntimamente al aspecto político de la vida de la capital.

Con el lujo de la Corte en determinados reinados aumentó la demanda de las correspondientes al traje, y de aquellas que eran objeto de ostentación y vanidad. Abría a otras industrias artísticas las puertas de los palacios y casas de la nobleza, que habían de revestirse con paños de tapiz, damascos y sedas. En fiestas y saraos servíanse las viandas en macizas vajillas de plata, y aun de oro, como cuando era anfitrión el Duque de Alburquerque, siendo manifestación del barroco madrileño, por la gran cantidad empleada del precioso metal. Coches y sillas de mano transitaban por calles y plazas, mostrando la pericia y arte de sus constructores.

La producción de arte industrial esencialmente madrileña logró fama general, y así fué muy solicitado en el mercado extranjero, por su precisión y rico decorado, el arcabuz firmado por Juan Belén o por Salvador Cénarro. Por la ligereza y gracia de sus líneas fueron estas armas elemento estético que sirvió a Velázquez y Mazo para componer los elegantes retratos del Rey poeta, del Infante Cardenal y del heredero del Trono. El tapiz «obra de nuevo» que Antonio Cerón tejía en su taller de la calle de Santa Isabel, atrajo a damas de la Corte, que lo elegían para colgar los muros de su casa. Fueron codiciadas las joyas con engastadas piedras preciosas, obra de los lapidarios de la escuela de Madrid. Más adelante, con la regia protección se modelaron y pintaron los vasos decorativos del Buen Retiro, y pasado el tiempo, un piano-forte, firmado por Francisco Flórez, se estimó mucho porque llegó a asegurarse que era superior a los ingleses...; mas es muy cierto que esta demanda de la producción propia alternó siempre con la extranjera.

Este lujo excesivo es causa, en épocas que se suceden calamitosas, de que se dicten pragmáticas prohibitivas, tributos, leyes suntuarias..., que, aun no cumplidas con rigor a veces, acusan necesariamente una paralización en la industria. Los mismos gremios son, en ocasiones al menos, rémora para la industria madrileña. Estos se fundan en las ciudades más populosas, entre las que se contaba Madrid, donde llegan retrasados con relación a otras ciudades españolas. No es ocasión de tratar de la influencia

favorable o adversa que los gremios ejercen en la industria. En un principio estas asociaciones son religiosas, como las antiguas cofradías, y no pierden nunca este aspecto unido al económico. Tienen siempre un fin útil, protegiendo a sus individuos, ayudando al débil y manteniendo una familiaridad entre los asociados. A las detalladas ordenanzas de los gremios se deben no escasas noticias interesantes, tanto de carácter histórico como de procedimientos técnicos.

Pero los sumandos en contra demuestran la influencia negativa de los mismos para el desarrollo de las artes industriales.

La intervención que en los gremios tenía el Estado, con pretexto de vigilar la calidad de los productos; las cláusulas de sus ordenanzas, que exigían número determinado de hilos a los tejidos; que analizaban la materia colorante, y así otras minuciosidades que, sin economizar tiempo ni dinero, deprimían el trabajo industrial en el aspecto artístico; faltaba en éste aquella inspiración e ingenuidad que tenía en las villas y aldeas alejadas de la Corte, donde se desconocía la organización gremial, y en las que el artífice ejecutaba su arte expresándolo libremente y conservando su genuino carácter español. Es indudable, pues, que aquel exceso de legislación fué obstáculo para la contienda libre y necesaria, que, según elemental regla industrial, debe existir entre el comprador y el vendedor.

Puede decirse que hasta fines del siglo XV y principios del XVI, la falta de noticias sobre industria en Madrid es casi completa. Ha de ostentar la villa el título de Corte para que su historia sea definida en los sucesivos períodos. Desde entonces se conocen las excelencias de sus artes industriales. Imparcialmente han de reconocerse sus decadencias.

La villa, en poder de los árabes hasta que la toma el Rey Alfonso VI, pasa por épocas de luchas y conquistas, que sin conceder tiempo a sus poseedores para implantar industrias, mal podían dejar restos del arte musulmán. Sin embargo, la influencia del arte árabe se transmitió a los elementos cristianos en su esencia y procedimientos. Hubieron de afincar en Madrid, como en otras villas, elementos de la raza vencida, que habitaban barrios separados, y así lo indica el nombre de «La morería», como se designa una parte del antiguo recinto de Madrid. En poder del Rey conquistador la villa, los diferentes hechos de armas que se suceden, y en que Madrid toma parte, no fueron tampoco propicios a la industria. Sin embargo, la de las armas, más adelantada que otras, pudo desarrollarse en tal ambiente. Los extensos bosques de Madrid, que parecían inagotables, dando madera a los alarifes, eran terrenos querren-

ciosos para la caza. El Rey Alfonso XI, montero y escritor, en su *Libro de la Montería*, cuenta que Madrid era «buen lugar de oso y puerco». Por los muchos que habitaban aquellos montes y dehesas — que son más de ochenta, y los describe el citado Rey — la figura del oso es emblema heráldico de la villa desde el siglo XIII; su caza, así como la del venado, jabalí, etc., fué codiciada, tanto porque era ejercicio noble el realizarla, cultivado por reyes y caballeros, como por el aprovechamiento material de la misma. Así tiene su origen en Madrid la primitiva industria de las armas, aunque su florecimiento es en los días del Emperador Carlos V, desde cuando nos es perfectamente conocida.

El *Fuero de Madrid*, ampliado y firmado por Alfonso VIII, detalla las armas usadas entonces: fueron la lanza, venablo, segur, espada, cuchillo, taragudo y boforo; el mismo texto del Fuero prohibía su empleo en el recinto murado.

Los Monarcas cristianos que siguieron al Conquistador hasta los Reyes Católicos, «cuando el moro y las armas les daban descanso y tregua — dice González Dávila —, Madrid era el paradero de sus deportes y gustos. . . , plantando en ella sus edificios reales, conventos, torres. . . , enjoyándola y dotándola. . . »

La situación geográfica, los elementos naturales, hubieron de favorecer el desarrollo de otras industrias; así, la de la madera hallaba a mano su primera materia con fácil acarreo.

Esta industria de la madera es indígena y primitiva en tierras de Madrid; hechos aislados lo confirman plenamente. En el citado *Fuero de Madrid* se hace especial mención de estos artífices. El título «De Carpinteros» advierte que se multará gravemente al «Tablero que non fecerit tabla de VII palmos»; la disposición evitaba indudablemente la tala del árbol que no había llegado a su mayor crecimiento, facilitando las construcciones sólidas. La sobriedad de diseño, aquella austera y fuerte construcción, tanto en la obra arquitectónica como en la de arte menor, mobiliario en particular, advierte las características del arte madrileño.

Un interesantísimo documento plástico guarda Madrid, que figura en la Sección de Arte religioso de esta Exposición. Pieza aislada en la historia de las artes industriales madrileñas, es sin duda la de mayor importancia, como decoración aplicada al mueble, en cuyo orden se ha considerado a pesar de su carácter funerario. Se trata del arca pintada que guardó primitivamente el cuerpo del Santo Patrono de la Villa. Este arca cuadrilonga, de más de dos metros de larga, con tapa compuesta por dos planos inclinados unidos en arista que la remata, la forman recios tableros de pino, como cumpliendo lo que ordenaba el Fuero, en su artículo «De Carpinteros», del que hemos hecho mención. Pertenece a las primeras décadas del siglo XIV, aunque algunos tratadistas, con suposiciones de poco valor, ante el estilo de la pintura, quieren

adelantar la fecha. *Es*, pues, muy posterior a la época — hacia 1170 — en que se supone, sin que conste en ningún documento, acaecida la muerte del Santo. Enterrado en el cementerio de San Andrés, fué trasladado después a una sepultura de piedra en la iglesia. La pintura sobre cuero empastado que sirve de rica ornamentación a la caja, obra de transición sin duda, es un esgrafiado con calidades de esmalte. Las figuras titulares aparecen entre siete delgadas columnas y dos medios fustes; el motivo de la orla relevada que encuadra la representación de los milagros del Santo, tiene por motivo en el orden heráldico un oso rampante sobre campo de gules. La ingenuidad de la pintura, la expresión hierática de las figuras del Santo, de Santa María de la Cabeza y del amo Iván de Vargas, así como la indumentaria misma de San Isidro, con traje de labrador castellano, dan interés a la obra. La esencia del orden gótico promiscua en las tablas del arca con elementos románicos. La falta de otros ejemplares del arte madrileño en la época, que por comparación confirmase su origen, pudo hacer pensar a algunos escritores en influencias extranjeras. La misma incertidumbre y oposición en aquéllos, resta valor a la suposición, puesto que mientras unos hablan de una influencia francesa, aluden otros a la italiana. A nuestro juicio, no da motivo la pintura del arca para descartar su origen español y aun madrileño. A pesar de tales conjeturas, es ejemplar que positivamente ha de encabezar los tratados sobre las artes industriales madrileñas, con el mismo valor capital para el estudio de su historia que tienen la orfebrería descubierta en Guarrazar para el arte toledano, o las pinturas murales y antependios de santuarios e iglesias del noreste de la península, que forman el núcleo del arte catalán. Señala esta caja con su forma el tipo normal de las arquetas y cofres común a los románicos y góticos. El realismo expresivo en la interpretación — detalles de un ambiente vivido — parecen manifestar asimismo en el primitivo pintor la arraigada devoción al santo, peculiar de los nacidos en la Villa.

Las artes industriales encontraron también otra materia primaria. En los contornos de Madrid se hallaban piedras preciosas, como celedonias, *que tienen color claro y blanco, en que se esculpen camefeos de singular apariencia; cristales, piedras niles, que son negras con vetas pardas y blancas, cornerinas y turquesas*. Mas ha de llegar el siglo XVI para que conozcamos las obras que los lapidarios de la escuela de Madrid — el milanés Trezzo, su iniciador, los Reynalte, Clemente Birago, Laynez, Cambiagio... — ejecutan en aquellas preciosas piedras.

Las artes menores, aunque en alguna de las manifestaciones ya citadas son reveladoras de un ambiente artístico, hubieron de pasar en Madrid, durante los siglos medios, *vida modesta y pobre en general, oprimidas por la importancia del arte toledano*. Porque, en efecto, era Toledo medioeval asiento de reyes y prelados; la primacía eclesiástica le correspondía, y Madrid quedaba comprendida en su jurisdicción.

Del período románico solamente quedó huella en humildes parroquias de Madrid, como la de San Pedro el Viejo, levantada a principios del siglo XIV para conmemorar la conquista de Algeciras.

El Alcázar de Madrid, reedificado por Don Pedro I, ofrece un lugar favorable al desarrollo de las artes industriales. En 1434 Don Juan II recibió en él, en una «sala entoldada con rica tapicería, sentado en su trono, en silla *guarnida* de brocado carmesí y a los pies un león manso con collar del mismo brocado», a los embajadores franceses que le pedían auxilio contra Inglaterra. Al mismo Don Juan II debió Madrid el privilegio de 1447 de dos ferias francas por San Miguel y San Mateo, en remuneración por haberle quitado las villas de Cubas y Griñón.

El convento de San Jerónimo y el Hospital de la Latina, dentro del gótico, marcan un período de transición en el reinado de los Reyes Católicos, de cuyo gusto hubo de participar el arte industrial complementario.

Ya en el siglo XV se advierte cierta organización en los alarifes madrileños, y lo comprueba la *ley sobre los alarifes* publicada por los Reyes Católicos, y que dice: «En el Ayuntamiento del Concejo madrileño de 29 de agosto de 1481 (*Actas*, I, fol. 34.—Arch. Mun.), los regidores, caballeros, escuderos y hombres buenos pecheros, reunidos con Pedro García y Alonso López, vecinos de Canillas (dentro del término de Madrid); y Beltrán y Rodrigo de Peñalosa y Diego García, alarifes del mismo lugar, tomaron el siguiente acuerdo: todos los sobredichos mandaron que lo que los alarifes sentenciaran y algunas de las partes se quejare de la determinación, que la Justicia lo torne a ver con otros alarifes, y lo que así determinen la dicha justicia con los dichos alarifes, las partes pasen por ello...»

Aparece lo citado como precedente de las organizaciones gremiales que surgen después en Madrid, puesto que estos pleitos se resolvían por Tribunal formado por individuos del oficio, y solamente en caso de alzada interviene la *justicia*, asesorada siempre por aquéllos.

La cédula de los Reyes Católicos de 1496, alude a los mismos artífices y a su obra. Por información del maestro alarife Diego de Tovar, se mandan *reparar las puentes de Madrid*, especialmente *la toledana, la segoviana y de Valnadú*.

El Emperador Carlos, para quien fueron benéficos los aires de Madrid, que curaron sus *recias cuartanas*, *cohró afición a la villa y contribuyó a engrandecerla*, reparando su Alcázar con *grandeza y suntuosidad*. Fabricó grandes salones y otras muchas piezas, *todo con real magnificencia para morada capaz suya y de sus sucesores*. Y si los artífices extranjeros, flamencos, lombardos, alemanes y franceses, que desde final del siglo XV invadieron España, contribuyeron al decorado de aquellas estancias con tapices y pinturas en tabla, aun quedaba campo a los artistas y artífices ma-

drileños, en salas de tal capacidad. Las influencias extrañas del norte y centro europeos, de una parte, y las meridionales de esencial analogía, de otra, importadas por aquellos pintores, orfebres y lapidarios, tejedores y tallistas, al llamamiento regio, fundiéronse con elementos genuinamente españoles, en cuyo ambiente condensan todos, originando las diversas escuelas nacionales, y así la madrileña.

Llegado el reinado de Felipe II, que a su vez «añadió torres al Alcázar, galerías que miran al parque... y otras piezas, hechas como ascua de oro, techos y paredes», empieza la importancia industrial de Madrid. Y es el Alcázar centro de la demanda, tanto en las artes mayores como en las industriales, aspecto que aquí nos interesa.

El Alcázar no supone, sin embargo, la equivalencia ni importancia de las catedrales castellanas a cuya sombra trabajaban serenamente sus maravillas orfebres y escultores, rejeros, vidrieros y alarifes, alentados en su labor de años por cabildos que contaban con la ofrenda piadosa y material de los monarcas y de los poderosos protectores, patronos de sus capillas. La extensión rápida de las construcciones madrileñas favoreció la aplicación del arte industrial en el exterior y en el interior del edificio. El cronista de Madrid Jerónimo de Quintana, cuenta que fué tanto el aumento de la construcción en esta época, que «de dos mil y veinte casas» que había habitadas por doce a catorce mil personas, son al morir el rey «doce mil casas y trece parroquias» (libro del Real Aposento), y habitaban éstas trescientos mil vecinos. Pero ni las casas religiosas ni la de los magnates que por seguir al rey se establecieron en la corte, dejando entonces sus castillos y residencias solariegas, tuvieron una suntuosidad que no podía improvisarse.

Sin embargo, tanto en Madrid como en El Escorial, prolongación de la corte, rejeros y entalladores, siguiendo el gusto herreriano, enriquecen la obra arquitectónica. *El Rey, es la corte; las artes industriales, como toda manifestación de la vida cortesana, revelan el carácter del Monarca.* La sociedad toda, artistas y artífices, participan de la fría severidad que se refleja en la obra inmortal de Herrera. Después, cuando el mismo Monarca nombra al madrileño Juan Bautista de Toledo arquitecto de la corte, se inicia el estilo madrileño con características propias. Francisco de Mora, discípulo y colaborador de Herrera, con Fray Lorenzo de San Nicolás—constructor en 1683 de la iglesia de San Plácido—y Juan Gómez de Mora, sobrino de Francisco, quien comienza el convento de la Encarnación en 1611, por encargo devoto de Felipe III, son los iniciadores del estilo, manifestado, no solamente en la arquitectura, sino también en las artes menores que han de servirla. De clásicos son calificados por los historiadores, que miran, al hacerlo, las obras que levantaron después Donoso, los Churriguera y Ribera. Los continuadores de Herrera dieron en el barroquismo de las grandes masas; primero en el orden *desornamentado*, con el que

rompen después incluyendo la nota independiente de las portadas, influencia adelantada del barroco *ornamentado*, que contrasta aún con la serenidad total del edificio, de ladrillo generalmente. En esta construcción aparece el ladrillo enmarcado con granito, y se caracteriza por las madrileñas torres laterales de sección cuadrada y las placas recortadas, sustituyendo al capitel, que se emplearon en su ornamentación. En este orden se levantaron el Ayuntamiento de Madrid, por Alonso Carbonell, sucesor de Mora en 1664, y la Cárcel de Corte, por Juan Bautista Crescencio, a quien sin razón algunos autores atribuyen la introducción del gusto borrominesco en Madrid.

En las artes menores, los nombres de artistas madrileños que se destacan durante el reinado de los Austrias forman listas numerosas. Sello genuinamente español tienen asimismo sus obras. Resplandece en la orfebrería con la custodia, presentada en esta Exposición, que Isabel de la Paz encargó a Francisco Alvarez, su platero; en la carpintería, con taraceas que decoran tableros y cuarterones ensamblados con perfección; los pintores murales ornamentan los salones de fiestas, en los que suntuosidades y disipaciones de Felipe IV fomentan el arte que da brillo a la vida cortesana. Trajes y arneses resplandecían en los espectáculos públicos. El Buen Retiro demanda colaboración a las artes industriales, marcando el gusto que han de seguir en su traza.

Con el enfermizo Carlos II continúa el período glorioso de la escuela de Madrid, al par que la política pasa por la más triste decadencia. La característica arquitectura del desaparecido convento de Santo Tomás, obra de Donoso; la de Nuestra Señora del Puerto, que en estilo suelto, sin recargar aún, construye Ribera, quien subraya después su gusto en la fachada del edificio en que esta Exposición se celebra; la hermosa capilla de San Isidro, hoy Parroquia de San Andrés, que termina Herrera Barnuevo, marcan definitivamente el estilo madrileño, cuya originalidad, aun cuando la censuran, reconocen sus detractores del siglo XVIII.

¿Cómo se manifiesta aquél en las artes industriales? Suavizada, en general, la rígida severidad de su estructura arquitectónica, con perfiles más animados, con una independencia de dibujo, no influenciado ciertamente por lo extranjero del mismo orden, ni por imposiciones de tradición clásica. En aquellos edificios encontramos, por ello se han citado, los motivos de inspiración y aplicación práctica de la producción artístico industrial.

La pericia de los artífices de Madrid, con la que hubieron de contar arquitectos y escultores, contribuye de manera definitiva a lograr la armonía de conjunto. Escribe Gestoso, al tratar de los artífices sevillanos: «despojemos en nuestra imaginación a las fábricas arquitectónicas de sus galas y atavíos, arrancando de los pilares y bóvedas los primores de sus tracerías; a los ventanales, de sus policromadas vidrieras; a las capillas, de sus rejas; a los altares, de sus lámparas, retablos y bordados fronta-

les..., y la impresión que nos causa, tan fría y descarnada, recordará a la de un colosal esqueleto; porque el arquitecto contó con el arte de los entalladores, de los vidrieros, rejeros, bordadores e imagineros y demás artífices...»

Tan acertados conceptos presentan, aplicados al arte madrileño, cómo hubo de aplicarse la industria referente a las artes menores. Pero es muy cierto también que no tuvieron éstas, en general, campo tan fecundo para su desarrollo, limitada su aplicación al hogar doméstico y a la estrecha clausura.

No llegaremos, sin embargo, al sentir de Quadrado, ya rectificado, en parte al menos, por otros escritores contemporáneos suyos, cuando dice: «Madrid carece de ascendientes...; nuestra capital no ha cuidado de borrar su plebeyo origen, ni de explotar para su embellecimiento los tesoros de sus regios huéspedes y de su nobleza...; ha desdeñado por lo general la magnificencia...» Mas de tan agrio concepto de la villa, queda excluido el aspecto que aquí nos interesa, cuando añade: «en las letras y en la *industria*, en la agricultura y en el *comercio*, notábase una actividad... de que Madrid era el foco y el corazón...»

Otros cronistas, pretendiendo un excesivo encumbramiento de Madrid en tal orden, llegan a la lisonja en un criterio opuesto.

¿Qué elementos de arte industrial habían de figurar en la actual Exposición, representación de su importancia histórica?

Con la demolición de antiguos edificios, que impuso el progreso moderno de la ciudad; con la evolución de otros por materiales exigencias, desaparecieron en Madrid muchos que hubieron de completar la obra de fábrica. Por el valor material de sus preciosos metales se fundieron barrocas piezas de orfebrería; la *moda* cortesana, más *tirana* y voluble en Madrid que en apartados pueblos, transforma alhajas e indumentos, destruye elementos de la decoración interior; que todo por *anticuado* había de desecharse. Mermada quedó, pues, la manifestación industrial artística objeto de esta Sección, por aquellas determinadas causas, sin contar otras generales: la acción continuada del tiempo, los períodos de penuria nacional que paralizan la producción...

No podían figurar, por otra parte, aquellas obras de difícil traslado e inseparables del edificio...: rejas y otras piezas de herrería, tallas de dorados retablos, objetos litúrgicos destinados actualmente al culto.

Siendo el fundamento de esta Exposición aquellos elementos gráficos que se refieren a la historia general de Madrid, únicamente hubo lugar para exponer lo más

característico de su industria esencialmente artística. Lo expuesto corresponde casi exclusivamente a los talleres que viven bajo la protección regia. Su producción se desarrolla en general, dentro del siglo XVIII y corresponde al estilo neoclásico. Se implanta este segundo estilo, característico en Madrid, después de las prolongaciones del barroco, que, arraigado, lucha aún en el siglo XVIII contra el gusto iniciado por los Borbones.

Bajo la influencia de Winckelmann, Antonio Rafael Mengs trabajó en España para implantar su escuela mirando hacia lo clásico, y de la que fueron sostenedores prestigiosos Villanueva, Ventura Rodríguez y su sobrino Martín. La agrupación en esta Exposición de la producción artística correspondiente a este período, es expresión peculiar de aquel gusto. Al abrirse las puertas de las reales fábricas por iniciativa de aquellos monarcas, comienza un período glorioso en la historia de las industrias artísticas de Madrid.

El primer Borbón devuelve esplendor a la Corte, fundando bibliotecas, academias y fábricas. Gratitud también debe el pueblo de Madrid a Fernando VI y, sobre todo, al gran Carlos III, que levanta sus más suntuosos monumentos y consigue el mayor florecimiento de sus industrias, mantenido por su hijo y sucesor en el trono.

Continúa en el siglo XIX, con aquellas interrupciones bruscas que imponen acontecimientos políticos, y durante el transcurso del mismo, actos culturales, como la Exposición de Industrias Madrileñas celebrada en el Real Conservatorio de Artes el año 1827, manifiestan la progresiva extensión industrial y comercial de las artes.

En rápida ojeada por archivos y bibliotecas recogemos algunos datos, jalones muy esparcidos que puedan servirnos de orientación, sobre algunas de las industrias típicas madrileñas, más realzadas por cualidades estéticas.

LOS ARCABUCEROS DE MADRID

La industria de las armas de fuego, es acaso la de mayor significación desde el siglo XVI, entre las madrileñas. Llega a nosotros noticia detallada de los famosos arcabuceros de Madrid. Sus obras, conservadas en Museos y colecciones particulares, muestran la más perfecta y original labor, y así, los interesantes ejemplares que se exhiben en la Exposición, construídos desde el citado siglo, hasta mediados del XIX.

Los arcabuceros de Madrid lograron fama notoria dentro y fuera del reino. Contribuyó al conocimiento especial de estos maestros, que forman escuela, la publicación de las Ordenanzas del Gremio en 1653, que exigían el nombre del escopetero sobre el arma que construía; y, de otra parte, la confianza y seguridad que tenían los bue-

nos artífices en sus mismas obras, hicieron también que las firmasen, y ello fué garantía del cumplimiento de la orden.

Aporta técnica enseñanza a la materia, el tratado del que fué maestro escopetero, teórico y práctico, al final del siglo XVIII, Isidro Soler. Fué Soler amante de su oficio, como muchos de sus antecesores, al punto que en su «Compendio histórico de los arcabuceros de Madrid» nos lega esencial documentación histórica y técnica sobre este arte. En cambio, Larruga, obra de consulta obligada, no añade en este caso nuevas noticias sobre la industria. La serie completa de arcabuces firmados que se exhibe, *facilita su estudio cronológico; las ataujías en sus cañones y llaves revelan la influencia árabe, que se mantiene por algún tiempo en las armas del arte cristiano.*

Con los maestros que trae Carlos V tiene su origen esta industria en Madrid. Los arcabuces de Nuremberg, predilectos del Emperador, que ostentan profusa guarnición de metales preciosos, y de marfil o hueso, encontraron competencia en los de Madrid, por la excelente y original forja de sus cañones, por su precisión y seguridad, lograda en su conjunto la mayor ligereza tanto material como de diseño.

Hábiles los madrileños y dueños de materiales de la mejor calidad, pensó el Emperador que prosperara aquí la industria floreciente entonces en Alemania. Y a su llamamiento, Simón Marcuarte y Pedro Maese, su cuñado, son los primeros armeros que llegan a Madrid.

Heredan el arte de Simón sus hijos Felipe y Simón el Mozo, marcando sus armas con el dibujo grabado de unas hoces.

A Simón Marcuarte o Simón de Hoces—nombre que dió a la familia el pueblo de Madrid, por la marca que usaban—, arcabucero que fué de los Felipes II y III, se debe la invención de la *llave de patilla*, progreso notable en la época en que los arcabuces de rueda y mecha, usados hasta entonces, eran pesados, de escasa precisión y de tan difícil manejo, que para dispararlos había de apoyarse el arma en una horquilla. Del arte de Simón nos cuenta el famoso Alonso Martínez de Espinar, ballestero y paje de arcabuces del Príncipe Baltasar Carlos, en su libro *Arte de la ballestería y montería*, que fué «el que mayor aire y garbo ha dado a todas las piezas que hace de su mano», entre éstas, cuchillos de monte, alabardas, cuchillas de arquero..., y añade Martínez de Espinar, «el que mejor ha conocido el temple del acero para hacer dichas armas». Son testimonio *del garbo* de los arcabuces madrileños los retratos de Felipe IV, del Cardenal Infante o del heredero del Trono, que Velázquez destaca entre los encinares del Pardo.

Curiosas en la materia son varias pragmáticas, y entre las primeras en fecha, la de 24 de julio de 1598, nos dice el lugar de la villa en que estuvieron establecidos los arcabuceros, y al que no aluden las obras citadas; tuvieron sus talleres en la *Puerta*

de Guadalajara, donde asimismo realizaban comercio de sus obras. El texto de la misma pragmática advierte que «no se pueden usar pistoletas que no tengan cuatro palmos de vara de cañón». Se conservan algunos hechos en la época, que tienen tal medida, aunque acaso otros advierten que la orden no se cumplió con rigor.

La ocasión nos permite únicamente, referirnos a los arcabuceros que pueden considerarse innovadores en cada época, y señalan la marcha progresiva de la industria.

Juan Salado, en el siglo XVII, fué el primero que trazó los cañones a cuerda, marcándolos con una figura de caballo; Juan Sánchez de Miureño, protegido del Infante Cardenal, los forjó a trozos, logrando con el procedimiento calidades superiores de seguridad en el arma; evitó la imperfección y poca resistencia que resultaba de forjar entera la plancha, estirándola al largo que había de tener el cañón, y soldando a golpes las orillas de aquélla sobre la broca o varilla de hierro colocada dentro; innovado el procedimiento y construídos a trozos de cuarta, se salvaron anteriores desaciertos.

Perfeccionada la construcción técnica de los cañones de arcabuz y de las *llaves de patilla*, o de chispa, llamadas a *la española*, para honra de nuestros artífices, llega a su apogeo esta industria, en tiempo de Juan Belén, escopetero de Carlos II. ¡Lamentable contraste con nuestros días! A fines del XVII el extranjero prefería, a los suyos, el arcabuz marcado con una figura de unicornio, firma de Juan Belén. Hoy logran el mayor crédito en España, las escopetas de marca inglesa, mientras que la industria madrileña... dejó de existir.

Se debe al escopetero Nicolás Bis el empleo en los cañones de arcabuz, de herraduras «bien batidas a los pies de los caballos», con las que consiguió cañones tan limpios y de tanta solidez, que resistieron sin la menor alteración cuantas pruebas hicieron. El invento fué de práctica realización; el mismo Isidro Soler, aludiendo al aprecio en que se tuvieron dentro y fuera de su patria, las armas hechas con viejas herraduras, por Nicolás Bis, transcribe unos versos del escopetero, en los que revela su legítima presunción ante la perfección lograda en el oficio; así termina la composición: «pues todas las naciones — admiran el primor de mis cañones — comprando la hermosura — que fué carbón y callos de herradura».

Como arcabuceros muy afamados se destacan con los citados, Matías Baeza, al servicio del Rey Felipe V; Diego Esquivel, que marcaba sus armas con una figura de venado; Diego Ventura, maestro de arcabuces de Carlos III; los Santos, Francisco Bis, hijo de Baeza y nieto de Nicolás Bis; Gabriel Algora, escopetero de Fernando VI; José Cano, Zelaya, Francisco López, Diego Alvarez, Salvador Cenaarro...

Los nombres de Pérez de Villadiego, Julián Pérez, Puebla el Viejo..., hábiles balles-

teros y constructores de hierros para lanzas y dardos, no han de incluirse, por las obras que realizan, entre los de arcabuceros propiamente dichos.

Más de setenta armeros madrileños afamados se conocen; forman la numerosa lista con los que menciona Soler en su obra, los citados por Rico y Sinobas, los que recogió Riaño, tomados de documentos de la Academia de San Fernando, y otros nombres que encontramos en el Archivo Municipal. Ha de advertirse que las obras que salieron de manos de los más notables arcabuceros de Madrid — muchas de ellas expuestas en esta ocasión — se consideraron como armas de lujo destinadas a la caza, muy especialmente, y atendiendo al hecho, Larruga dice: «los de Madrid han dado pruebas de su destreza y primor en las escopetas de caza, pero son carísimas»; el mismo autor confirma excelencias de las mismas al lamentar, en el aspecto comercial que le interesa, que sólo se fabriquen las de precio y no *de todos los surtidos*, con lo que — añade — se extendería tal comercio.

Figuran en la Exposición unos interesantes *arcabucillos de arzón*, con la marca de los Hoces — o Marcuarte —, y entre ellos los dos que según el inventario de 1594, de la Real Armería, pertenecieron a Felipe II; aparecen catalogados así, «de Maese Simón, de rueda, que S. M. llevaba en el coche»; aunque corresponden por su forma a los de arzón, impedido Felipe II por sus achaques, de montar a caballo, gustaba sin embargo de llevarlos a mano.

Son los últimos arcabuceros de prestigio a mediados del siglo XIX, que por cierto modifican las armas hechas por sus antecesores, introduciendo el sistema de percusión, los Zuloaga, Aquilino Aparicio y Eudaldo Pons, muy especializado éste, en el *damasquinado*, que trabajaba en su taller de la calle de Fuencarral. Con ellos se pierde una industria que a tanto llegó, honrando a los escopeteros madrileños.

INDUSTRIA DEL HIERRO

La industria del hierro no se desarrolla plenamente en Madrid hasta mediados del siglo XVII, protegida por decidida afición del Cardenal Infante Don Fernando. Muy limitada en época anterior, se significó, no obstante, en la labor de obras menores, y en especial en la de cerrajería propiamente dicha, así como en la construcción de armas blancas, hierros de ballesta y de arcabuces *de rueda*, frenos de caballo, etc., cuya producción conserva, en su conjunto, la tradición árabe, acusada en ataujías y otros decorados. No cuenta la historia de la rejería madrileña con destacadas obras, ni antes, ni aun cuando se advierte la predilección de Don Fernando de Austria por esta industria. La rejería madrileña sirvió concretamente a la arquitectura, cerrando huecos de iglesias, conventos y casas; finalidad que hubo de cumplir

repetidamente dentro del orden barroco, según la técnica normal de forja castellana, que los primores del renacimiento, tan realizados en otros hierros españoles, no son, en verdad, apreciables en la obra madrileña.

Pero decadente la industria nacional del hierro, es precisamente la «escuela de Madrid», mediado el XVII, la que sostiene su prestigio con el grupo de cinceladores, a cuyo frente figura el maestro Alonso Martínez de Espinar.

En el *Catálogo de la Exposición de Hierros Antiguos españoles*—organizada por la SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE, en 1919—la competencia del Sr. Artíñano, ilustra particularmente sobre «la escuela de Madrid» en el arte del hierro, y califica de ejemplares maravillosos muchos de los labrados por herreros madrileños. Tal era el interés de estas obras, que fueron imitadas fuera de España, aunque no logró el extranjero igualarlas en muchos casos; citas, que no es ocasión de transcribir, así lo confirman.

La minuciosidad y pormenor que se observa en las piezas reducidas de tamaño, terminadas del modo más perfecto, son características del trabajo madrileño.

Presentamos en la Exposición algunas de época determinada, que por la autenticidad de origen son suficientes para comprobar las calidades estéticas que aquí nos interesan. Así la veleta de largo mástil, con escudo de armas recortado sobre plancha, procedente de la Casa de Cisneros, es curioso ejemplar del siglo XVI, que con la interesante reja que perteneció a la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena—hoy en el Museo Arqueológico—; con la reja y púlpito de San Ginés, obra de Eugenio Gálvez, y las rejas y hierros de la Catedral de Sigüenza, que han de sumarse a la producción madrileña, ejecutadas en el siglo XVII por los herreros vecinos de Madrid, Zialzeta, Francisco Martín y Juan Rodríguez, son ejemplares todos que muestran la importancia de la industria de los *herrerros de grueso*, que así distinguen las Ordenanzas de 1760 a estos artífices, de los que forman el *gremio de cerrajeros*.

El Gremio de Cerrajeros, constituido en 1567, bajo la advocación de San Pedro Mártir, realizó una labor, cuya importancia aumentan, sus propias características madrileñas, que no se revelan en la de los *herrerros de grueso*. A su cargo quedaba la construcción de toda clase de cerraduras, fallebas, candados, morillos de chimenea, herrajes para muebles—entre éstos los de vargueño—, romanas, estribos, espuelas, etc. Lista cronológica muy numerosa se registra en archivos, en el Municipal señaladamente, con datos biográficos sobre estos artífices, no publicados en tratados de arte industrial; relación que alcanza desde los madrileños Alonso de la Plaza, Juan de Madrid, Francisco González, Toribio Vélez..., citados en 1587 para reformar las Ordenanzas del Gremio, hasta Francisco Collazos, Segundo del Cerro, Alonso de la Torre, y otros que en el último tercio del siglo XVIII figuran como veedores

del gremio. Las reformadas ordenanzas aluden a las aspiraciones de aquéllos, que logran el mejoramiento de su industria, y así prohibían poner tienda «dentro de cinco leguas de la corte» a los no examinados; el examen debía hacerse en Madrid precisamente, «pues se van a otros países donde se hace obra baladí y falsa a examinarse y luego vuelven».

Firmadas muchas piezas, especialmente los herrajes de las grandes puertas de parroquias y conventos, puede apreciarse en el día la labor propia de estos artistas; la Revista de esta Sociedad ha publicado una documentada monografía del Sr. García Bellido, sobre «Cerrajas artísticas de la escuela de Madrid en las iglesias madrileñas», que revela la importancia del cincelado y buen arte en su decorado en planchas caladas: pueden completar la relación otras piezas del mismo orden, como la de la iglesia de las Calatravas, firmada «Pedro Calbo me fecit año 1686», que se destaca por la figura ecuestre, que, recortada en placa de hierro, decora la parte inferior de la cerradura.

La técnica de las planchas recortadas, casi desaparece en el último tercio del XVIII y totalmente a principios del XIX, cuando el valor decorativo que integra la obra, cincelada en general, tiene una manifestación en el bruñido perfecto que la realza, así como en los fondos dorados a fuego con picaduras a buril; con esta decoración son ejemplares característicos, los que se exponen hechos por Ignacio Millán, para los cierres de las «piezas de maderas finas» del Monasterio del Escorial.

ESPADEROS, CUCHILLEROS Y TIJEREROS.— Los espaderos de Madrid, aunque formando comunidad desde el siglo XVI, con Ordenanzas propias, no llegaron a destacar en su industria el arte de los toledanos, cuya supremacía hubo de ser reconocida siempre. Limitáronse los de Madrid a guarnecer y componer toda clase de armas blancas y largas, cuyas hojas se templaban en Toledo.

Lo ordenado por Felipe II en 1564, dió ocupación a los madrileños que se dedicaban a tan reducida industria. En efecto, el pregonero público, Fernando de León divulgó aquel año *con altas y entendidas voces* desde la Puerta de Guadalajara a la del Sol, que «ninguna persona pueda traer espada, estoque... de más de cinco cuartas de vara de cuchilla en largo», tratando de evitar el que «se traigan algunas espadas, verdugos y estoques, de más de seis y siete y ocho y nueve palmos de largo, a cuya causa se han seguido y siguen muchos inconvenientes y muertes de hombres»; a los quince días — decía el pregón — debían estar cortadas todas las armas. De manera que la producción de esta industria constituía por entonces notorio peligro en la vida de la Corte; y así lo confirman sucesivas pragmáticas, como la de 1566, que manda «ninguno traiga daga ni puñal como no sea trayendo espada juntamente»; pues aparte de suponerse cierta condición en los que usaban espada, se pretendía acaso,

advertir la presencia del individuo armado, por la ostensible longitud del arma, impidiendo frecuentes y desagradables sorpresas. ¿Pudieron influir tales restricciones en la limitación que en la corte tuvo esta industria? Antes contribuyó al hecho— así lo juzgamos— la justa fama extendida de los espaderos toledanos, que absorbieron la importancia del comercio de las armas blancas.

Incluye Rico y Sinobas, en su *Noticia histórica de la cuchillería y de los cuchilleros antiguos en España*, publicación de 1872, a muchos artífices madrileños muy especializados en la construcción de armas de fuego, de los que hemos estimado preferible tratar separadamente, porque en pocas o en ninguna ocasión se dedicaron a las armas blancas. Pero remitimos al lector a la citada obra, donde se encuentran datos muy interesantes sobre el Gremio de Cuchilleros de Madrid, que tanto logró extender y perfeccionar la industria.

En la calle de Cuchilleros, a la que dieron nombre, se establecieron sus talleres; y reuníase la Cofradía en la iglesia de San Pedro, donde tenían *altar propio*, dedicado a su patrón, Santiago el Mayor.

En su finalidad práctica, cuando fabrica cuchillos y útiles necesarios a los tableros en su oficio, no tiene en verdad esta industria aquellas calidades de labor artística que expliquen su inclusión bajo el epígrafe inicial de esta sección del CATÁLOGO; pero son interesante manifestación de arte en la misma, otras primorosas piezas, como *cuchillos de monte*, en especial, moharras de lanza, alabardas, cuchillas de archero..., decoradas profusamente con dibujos recortados y calados, o grabados a buril, tanto en las hojas como en la guarnición.

Desde los maestros cuchilleros Rodríguez de Quiñones, Lucas de Valsarias, Andrés de Luzón..., que logran fama al principio del XVII, hasta Manuel Besón, el Moro y Juan Silva, herrero y cuchillero éste, que trabaja en la calle de San Joaquín, por el año de 1780, los nombres de estos artífices forman extensa relación.

Se especializaron algunos en la construcción de tijeras, y entre ellos tenían mayor crédito, por su pericia probada, los «tijereros de Puerta Cerrada», así llamados vulgarmente por el lugar en que se establecieron; labraban todas sus piezas a lima, de lo que resultaban relativamente costosas; los diseños calados en los mangos de las tijeras y grabados en las hojas, aumentaban su valor artístico; conservan muchas el nombre del cuchillero con la fecha en que se hizo. Estos tijereros madrileños, muchos de los cuales no cedieron en mérito a los albaceteños, usaron por marca una M coronada y una cruz sobre grada escalonada. En la Exposición se presentan algunos ejemplares, aunque no son ciertamente de los más decorados.

GREMIO DE LATONEROS

EL Gremio de Latoneros tuvo importancia en Madrid desde el siglo XVI, cuando se extiende el empleo del latón en la construcción de objetos de uso y adorno, de formas tradicionales, los mismos que en tiempo atrás se hacían de bronce y cobre.

Panzudos braseros sostenidos por patas de garras, colas de delfines o cabezas de patos; barrocos morillos para chimenea, tradicionales velones y decoradas lámparas, son expresión del arte de estos artífices, que permite clasificar su obra, entre las industrias artísticas de Madrid.

Dícese que se inventó el latón en el año 1550—manuscrito anónimo de la Biblioteca Nacional—, sin que ofrezca total garantía la fecha, acaso retrasada. Debe su mayor aplicación esta aleación de cobre y cinc a su cualidad de ser maleable y fácil de laminar.

Piezas fabricadas con este metal compuesto, revelan la influencia morisca, que se mantiene por largo tiempo, hasta que a impulsos del barroco, en este orden, se desarrolla plenamente la industria.

Reinando Fernando VI, exige en 1742, el cumplimiento de las Ordenanzas antes aprobadas. Aun se modifican éstas en 1747, que nos sirven de noticia sobre los elementos materiales de la industria, cuando advierten que este gremio, podía ejecutar sus obras en estaño, plomo, cobre, bronce, y por supuesto en latón, pero no con oro, plata, hierro y acero. Es de interés otro artículo de las mismas, que detalla las piezas que se les permitía hacer, cuya relación completa comprende «custodias, atriles, incensarios, navetas, crismeras, blandones, candeleros, arañas, cornucopias, lámparas, rejas de comulgatorios, balcones, velones, braseros, copas, calentadores, almireces, guarniciones de chimenea, clavazones, adornos para coches y guarniciones, cascabeles de todo género, llaves y surtidores y caños para fuentes y estanques», y añádese que ni los plateros, herreros y caldereros puedan trabajar en ninguna de las obras citadas. No distinguían las ordenanzas, a los broncistas de los latoneros, acaso por ser la de éstos, industria derivada de la del cobre, como lo es la del bronce.

De la extensión de esta industria en la Corte, es testimonio el hecho de dar nombre a la calle que va desde la de Toledo a Puerta Cerrada, donde instalaron sus talleres y fundiciones; y asimismo la abundancia de ejemplares que Madrid conserva, correspondientes a los siglos XVII y XVIII, en su mayor parte, supone la importancia de la producción.

Tuvo el Gremio por titular a San Lorenzo, obligándose a cuidar de su culto. Unida a la tradición de la calle, sin citar su procedencia, cuenta Capmani la de un latonero, en ocasiones inspirado vate, cuyo ingenio sorprendió al Rey Poeta.

Registramos del Archivo Municipal los nombres de Juan Alvarez, Bernardo Mariscal y Manuel Silvestre, como especializados en esta industria, durante la primera mitad del siglo XVIII. Continúa arraigada en la corte en el XIX, y así, en 1816, se concede licencia al latonero madrileño Pedro Serrano, para «vender por la calle los velones que hace en su taller».

Acreditadas las obras de los latoneros madrileños, se exportaron a los pueblos vecinos, con lo que se intensificó aún más su fabricación.

Piezas de todos conocidas, y sin características suficientes para garantizar su origen madrileño, no hemos juzgado precisa su exposición. Y así, en consecuencia del propósito, de que figuren en la Exposición ejemplares de indiscutible labor madrileña, únicamente se presenta —en la vitrina de hierros de aquella procedencia— una bandeja circular, de *latón*, con una pieza central en forma de media luna, que le sirve de asa, y en cuyo borde tiene la inscripción «a devoción de los Hermanos del Cepo de la calle del Nuncio, año 1747»; bandeja *petitoria* o *limosnera*, destinada a recoger el óbolo de los cofrades que cuidaban de las arquetas o cajas de hierro, latón o madera, con una ranura en su parte superior, a las que por guardar seguras las monedas, se las llamaba *cepos*, análogas a las que hoy se conocen por el diminutivo de *cepillos*.

Hemos de advertir que por error de imprenta, sin duda, en la copia que de las ordenanzas del Gremio hace Larruga en sus *Memorias políticas y económicas*, tomo IV, página 162, excluye de la producción de los latoneros los objetos antes citados, que son precisamente los que podían construir, según las mismas ordenanzas, que tenemos a la vista.

TAPICES. — REPOSTEROS. — ALFOMBRAS

Muy anteriormente a la fundación de la Fábrica de Tapices por Felipe V, de quien un escritor francés dijo «fué quien trajo a España el gusto de las tapicerías», este arte se practicaba en Madrid, por tejedores españoles, que alternaban la «obra de nuevo» con el retupido de los viejos paños. Datos recogidos por Cruzada Villamil, otros citados por los Sres. Tormo y Sánchez Cantón, y algunos que aquí se añaden, así lo confirman. Nuestros monarcas, tuvieron siempre manifestada predilección por los paños de tapiz. Los palacios y casas principales que en las frecuentes jornadas de monarcas y magnates habían de engalanarse *improvisadamente* para hospedarlos, tuvieron su más rico ornato en los reposteros y tapices que a lomos de acémilas, se transportaban precediendo a la expedición. Es fama que en tiempo de Don Juan II, ricas tapicerías adornaban las salas del Alcázar de Madrid. Algunos de los más

interesantes tapices de la Corona decoraron la habitación de la Reina Doña Juana, en su reclusión de Tordesillas. Desde los Reyes Católicos se conocen los cargos de *reposteros* y *camareros de tapicería*. Carlos V, seguro del éxito que había de lograr en Túnez, hace que le acompañe su pintor Wermay, que traza los cartones con las gloriosas jornadas vistas del natural, para que las teja el famoso Pannemaquer. En 1578, la Reina Doña Ana de Austria, nombra a Pedro Gutiérrez oficial de *hacer tapicería y reposteros*; y Felipe II, en 1582, recibe al mismo Pedro Gutiérrez, vecino de Salamanca, por su *repostero y camarero*; Antonio Cerón, maestro de tapicería en *obras de nuevo*, pide en 1625, se le auxilie con una ración diaria por haber asistido durante tres años en Santa Isabel y haber enseñado a ocho muchachos, petición que se le niega.

A tan divulgado dato, citado primeramente por Cruzada— Archivo de Palacio—, corresponde añadir aquí otro que hallamos, en el que por cierto consta el apellido materno del tapicero: «Antonio Cerón de Barrientos, maestro de labrar tapicerías y reposteros como los de Salamanca (dice), que ha más de veinte años que tiene casa de oficio en la villa y corte, con telares en Santa Isabel la Real, y enseñado a aprendices de dicho oficio por mandado de Su Majestad»; quejase el maestro Cerón de que no estén agremiados los suyos, y «así puede quien quiere vender por medida, tasar, revender, y estar al habla con pregoneros que les dan aviso de las almonedas, y así valen tan caras las tapicerías»— Archivo Municipal—; no es de ahora, pues, el alto precio que alcanzan las telas de tapiz.

Otro taller de alfombras y tapices hubo en la calle de Atocha, frente al convento de Santo Tomás, por cuanto en un expediente de la misma época— Archivo Histórico— se pide que aquellos maestros tapiceros «no cuelguen ni sacudan sus alfombras ni tapices». A la importancia de los reposteros que se hicieron en Madrid, alude otro documento— Archivo Municipal—, el regidor D. Isidro Dalmáu, pide al Concejo en 1641 «que no se presten los reposteros bordados que costaron dos mil ducados, porque de hacerlo le costaría a Madrid hacerlos de nuevo, tan lucidos como son, muchos ducados». Acaso son estos mismos los *reposteros de Madrid*, por los que se pagaron en 1632 «treinta y tres mil reales de aldeaba por bordar a razón de once mil reales cada uno de los tres referidos».

La propuesta hecha en 1657 por José Villa Real, para adquirir— dice un expediente que guarda el Archivo Municipal— «una tapicería de Madrid», parece indicar que pertenecía a la villa, por ser propiedad del Ayuntamiento, y no que fuese de manufactura madrileña. Encontramos los nombres de otros tapiceros, no publicados, como Domingo Rodríguez, maestro de tapicería, que tasa los citados tapices en venta, que representaban la *Historia de Amán y Mardoqueo*, y medían «cuarenta y media anas

de largo y cuatro y media de caída, en total ciento noventa y tres anas, en las que entra una sobrepuerta»: las apreció en veinticuatro reales cada una, que hacía un total de 4.632 reales.

La manufactura de alfombras tuvo siempre en Madrid desarrollo singular, alentada por la mucha demanda, que originó el arte con que se realizaba. Esta industria montó telares en la corte, independientes de la Real Fábrica.

En el siglo XVIII eran varios los que existían en Madrid. Alcanzó mayor importancia el de la calle del Reloj, establecido por Antonio Alencastre y su primera esposa, Petronila de la Encarnación, en 1725; el mucho aprecio en que se tuvieron sus obras, tanto por su colorido como por sus originales dibujos, sirvió a Alencastre para conseguir, por Real Cédula de 1740, ciertas franquicias que facilitaron el desarrollo de su industria. En el mismo taller preparábanse los tintes para teñir la lana, algodón y sedas, cuyos materiales se le concedían libres de derechos, según la citada Cédula. Curiosa es la varia denominación, que se daba a los colores usados, como el *alconado*, el *musgo*, el *escarolado*, empleándose especialmente el color rojizo para la trama, dato muy interesante, porque puede servir para clasificar las alfombras tejidas en aquel taller.

A la muerte del fundador, casó su segunda mujer, María Meriel, con el oficial de la fábrica Gabriel Estrada, quienes personalmente trabajaron en la manufactura. El incendio de una fábrica próxima se comunicó a la de Estrada, destruyendo los telares. Hubo de instalarse de nuevo en la calle de la Magdalena. Oficiales expertos salidos de la fábrica se establecieron separadamente, como Matías González, a quien también se le conceden ciertos derechos.

Montó en la misma época análoga industria Constantino de Castro, distinguiéndose en la fabricación de *alcatifas finas*, alfombras que, por su estilo, se llamaban de Berbería; tuvieron mucha aceptación, tanto en la Casa Real como en iglesias y casas particulares. Dato interesante que explica la existencia en Madrid de alfombras de aquellos tipos, muchas de las cuales son de industria madrileña, y no importadas como suele suponerse. Pudiera esclarecer esta referencia, sobre la ejecución de estos tipos orientales — independientemente de los que se hicieron en la Real Fábrica, y a los que alude el Sr. Méndez Casal, en una de sus interesantes y documentadas monografías sobre nuestras artes industriales — la dudosa procedencia de otros ejemplares.

En alguno de estos talleres, como queda anotado, se preparaban los colores para teñir, aunque, en general, al Gremio de Tintoreros correspondía esta labor, de cuya importancia depende, en gran parte, la lograda por los tejedores de tapices y alfombras.

Los tintoreros de Madrid tuvieron fama por la limpieza, brillantez y permanencia de los colores conseguidos. Dieron nombre a una calle, que lo conserva hoy; se vigiló

siempre esta industria, aspirando a conseguir la mayor perfección, y ya en 1651, Juan Pérez, maestro tintorero, en nombre del gremio, fué encargado de girar una visita de inspección a estos talleres, en los que se prohibía la venta de «la obra que no esté teñida conforme a la ley»; la industria de los tintoreros madrileños, pues, contribuyó, por sus excelencias, a la mejor calidad colorista de tapices y alfombras.

REAL FÁBRICA DE TAPICES

QUEDA hecha mención de la industria del tejido de tapices, ejercida en Madrid desde dos siglos antes de ocupar el trono español Felipe V, fundador de esta fábrica por consejos del Cardenal Ministro Alberoni. En su obra *Los Tapices de Goya*, publicada en 1870, Cruzada Villamil recoge la historia de la Real Fábrica, establecida en Santa Isabel y en Santa Bárbara, en Madrid, y trasladada a Sevilla por corto tiempo. Los Sres. Tormo y Sánchez Cantón, en *Los Tapices de la casa del Rey*, obra de valor actual por su criterio y fecha, espléndidamente editada, aluden asimismo a esta manufactura; y ha de incluirse, en justicia, el nombre del Conde de Valencia de Don Juan, quien estudió anteriormente los tapices de la Real Casa. El último comentario sobre la fábrica hízolo D. Manuel Benedicto en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando—1924—. Hemos de coincidir con la finalidad expresada por el notable pintor, que, con persuasivas palabras, llenas de entusiasmo, aboga por el porvenir de la Fábrica de Tapices, puesta la mirada en sus pasadas glorias.

En esta ocasión tiene la fábrica una brillante representación, integrada por tejidos de diferentes épocas y correspondientes a cartones de los más especializados pintores. Si esta Exposición contribuye con algo a la finalidad propuesta, en ello tendríamos la mayor complacencia.

Conocido el camino, fácil será salvar rápidamente el recorrido histórico de la manufactura.

Decidida por Felipe V su creación, se envían proposiciones a Amberes, ofreciendo la dirección a uno de los maestros tapiceros entre los más afamados.

Aceptadas aquéllas, por Jacobo Vandergoten, a pesar de la ruda oposición que encontró en Amberes, se trasladó con su familia a Madrid en el mismo año de 1720. A los pocos meses instalóse la fábrica en la llamada «Casa del Abreviador», y también «Casa de la Pólvora», por el destino que en una época se dió al edificio, situado en la parte de afuera de la Puerta de Santa Bárbara, de la que tomó el nombre. No más de tres años dirigió la manufactura Vandergoten, *el Viejo*, sucediéndole su hijo Francisco, con el que colaboraron sus hermanos Jacobo, Cornelio y Adrián. Las

obras ejecutadas en este período lo fueron, en su mayor parte, por los cartones flamencos que aportó a la fábrica de Madrid el citado maestro.

Los telares montados entonces en la fábrica eran todos de bajo lizo, procedimiento en el que se distinguió Vandergoten. De este primer período de florecimiento en la industria, que continúa con los hijos del maestro, Francisco y Jacobo, se presentan en la Exposición algunos tapices, brillante prueba de la labor de la fábrica. Los correspondientes a una sala de la Exposición, se tejieron por originales de Tenniers, con profusión de reducidas figuras, que destacan sus abigarrados trajes de campesinos sobre matizadas frondas y casas rústicas, aumentando dificultades en el tejido, que supieron vencer los artífices madrileños. La distinción de períodos en la historia de estos talleres regios, hecha por Cruzada atendiendo al valor técnico de la producción, resulta pesimista en extremo con respecto a los dos últimos, en los que ciertamente se aprecian valores que aquel documentado escritor no reconoce.

Puesta en marcha la fábrica y para completar la manufactura, se pensó en la obra de *alto lizo*, y para ejecutarla se hizo venir al maestro francés Antonio Lenger —en 1729—, que trabajó con Jacobo, *el Mozo*, ya iniciado en aquella técnica. Quedó éste dirigiendo el tejido de alto lizo al morir Lenger, poco tiempo después de su llegada a Madrid. Por esta época se tejieron también finísimos tapices, copiando, con más o menos fortuna, conocidos lienzos italianos, algunos expuestos en esta ocasión.

Llegado el año de 1730 Jacobo Vandergoten, *el Mozo*, recibe orden de trasladar a Sevilla, residencia accidental de la Corte, los telares de la fábrica. Los pintores encargados de los cartones eran por entonces Miguel Ángel Houasse y Andrés Procaccini.

Procaccini lleva la dirección artística. La vida, en Sevilla, de la fábrica no se prolonga, puesto que en 1733, al volver a Madrid los Reyes, se ordena el inmediato traslado a la corte, de todos los efectos y enseres, depositándolos en el local de Santa Bárbara. En Sevilla se tejó uno de los paños de la tapicería del *Telémaco*, y allí se comenzaron a reproducir los de *La Goleta* y *Túnez*.

Del material depositado en Santa Bárbara, se transportaron los telares de alto lizo a una casa perteneciente al Real Patrimonio, en la calle de Santa Isabel. Es tradición que esta casa es la misma que ocuparon los tapiceros Gutiérrez y Cerón; su ruinoso estado delataba su antigüedad.

Cuando Martínez Tineo sucedió en la intendencia a Cambi, continuaba el tejido de las series del *Quijote* y del *Telémaco* por los cartones de Procaccini y de Houasse, respectivamente.

Aunque sin detenernos, que no es ocasión, a analizar la técnica en los paños tejidos en diferentes tiempos del histórico taller, hemos de recordar cómo se destacan éstos del *Quijote*, por calidades superiores de entonación colorista —rebajada por el

tiempo en algunos—, suavizada en el conjunto la armonía de sus tintes, a la que coadyuvó la parte material, es decir, el empleo de finas sedas, que tanto se economizaron luego; pero es muy cierto, que en la composición de los paños del *Quijote*, perdió el asunto su ambiente propio, con la traducción italiana de Procaccini.

El maestro Jacobo trabaja el *alto lizo* en Santa Isabel hasta 1744, rigiéndose por las condiciones estipuladas en Sevilla ante el notario Juan Montero de Espinosa. En aquella misma fecha se agregan todos los telares a la fábrica de Santa Bárbara. Había subsistido la de Santa Isabel nueve años, en los que se tejieron unas 500 anas cuadradas de tapicería, entre ellas parte de las de *Túnez* y *Telémaco*, que se terminaron en el local de Santa Bárbara.

La fábrica de Santa Bárbara, además de tejer por entonces las *obras de nuevo*, retupía los viejos paños de la Corona. Los gastos de fabricación, aumentados por el sostenimiento de locales distintos, subieron al punto, que hicieron pensar al monarca en la clausura de los talleres, preocupado por la situación del Tesoro, a causa de guerras continuadas.

Para conjurar el peligro, los hermanos Vandergoten, de acuerdo con el ministro D. José Patiño, acordaron bajar el precio del *ana cuadrada*, y se firma el decreto correspondiente. Trabajan reunidos los hermanos, dedicándose Cornelio a la manufactura de alfombras de tipo oriental, en cuyo arte se había especializado, y cuyas excelentes obras decoraron los Reales Palacios.

En los reinados de Fernando VI y de Carlos III, se tomó el acuerdo de que no hubiera pintores adjuntos a la fábrica exclusivamente, y que el Rey entregaría cartones ejecutados por sus pintores de Cámara. Y así, a pinturas de Van-Loo, de Conrado Giaquinto y de Amiconi, que diseña los cartones para las *Cuatro Estaciones*, corresponden los tapices tejidos en aquel período. Téjense otros por estampas de Tenniers y Wowermanns, en los que se introducen algunas variantes, según lo exigían los tamaños pedidos.

En manuscrito que hallamos en la Biblioteca Nacional se da noticia de la disposición firmada por Fernando VI en el Buen Retiro, a 3 de enero de 1750, sobre la restauración de las tapicerías antiguas, añadiendo el texto «que por el lastimoso estado en que se hallan, es urgente la reparación, según reconocimiento de Jacobo Vandergoten y hermanos». En 1754 entregan asimismo los hermanos Vandergoten—Biblioteca Nacional, manuscritos—una repetición del *Quijote* «para la casa de la reina, que consta de ocho columnas, seis sobrepuestas y nueve sobreventanas».

Al ocupar Carlos III el Trono español alienta los trabajos de la fábrica, que no se interrumpen un solo día, dirigidos por Antonio Mengs. Téjense entonces las tapicerías para el dormitorio del Rey, que constan de *setenta y siete paños*, por

cartones de Guillermo Anglois. Señalan estas tapicerías otro período de esplendor en la fábrica.

Se han presentado en la Exposición modelos—cartón y tapiz—de esta serie, rica de colorido y perfecta de técnica. A las fechas de entrega de estas tapicerías, consignadas en la obra *Los tapices de la casa del Rey N. S.*, puede agregarse—Biblioteca Nacional, manuscritos 206, 5-7—que en 13 de septiembre de 1770 se hace entrega de una «tapicería para el dormitorio regio, igual a la de la cama, con fondo venturina y oro»: adviértase que este rico material apenas se empleaba ya en los tejidos. Cuadros y cartones de Lucas Jordán y Solimena, de Tenniers y Wowermanns, surten por entonces de original a la fábrica.

Muertos sus hermanos, queda Cornelio al frente de la fábrica, aunque por achaques de su edad no toma parte activa en la manufactura y aparece como mero *contratista*. La dirección efectiva corresponde al maestro Antonio Moreno, y son primeros oficiales Domingo Galán, Tomás del Castillo y Manuel Sánchez.

Posteriormente, los hermanos Velázquez, Andrés de la Calleja, Maella, los Bayéu, Aguirre, Castillo..., pintan cartones, y varios de estos originales figuran en la Exposición.

En esta época la calidad de la obra disminuye en proporción inversa a la cantidad de producción. Son excepción, las alfombras de tapiz tejidas en estofa fina y en el estilo pompeyano, dominante en la época, hechas para determinadas habitaciones de los Reales Sitios del Pardo y Aranjuez, cuyas extraordinarias calidades de técnica, dibujo y color, pueden admirarse en los ejemplares que figuran en esta Exposición, no expuestos en otras ocasiones.

Y llega a la fábrica de Santa Bárbara el genio de Goya. Cornelio Vandergoten dirige sus primeros tapices; son *La merienda* y *El baile*. Entrega pronto otros muchos cartones, reveladores todos de la portentosa sensibilidad estética del pintor, adaptándose de primera intención a un género de tan distintas condiciones, que constituyen los más valiosos originales que entran en los talleres. No hemos de negar las dificultades técnicas que presentaban al tejerlos. La fábrica se disculpa con el pintor cuando la decadencia de la manufactura se acentúa, desatendida por Carlos IV.

Es lo cierto, con referencia a Goya, que las genialidades de su técnica no se avenían con mansedumbres impuestas por el género, dulzón a veces, que coartaba la enérgica expresión del natural, el realismo goyesco, por su condición particularmente decorativa, que había de desarrollarse en composiciones forzadas.

Pero, con todo, Goya hubo de vencer fácilmente las condiciones impuestas; fueron los operarios de la fábrica los que no supieron interpretar en muchos casos, las excelencias de sus cartones.

A la muerte de D. Cornelio, en 1786, es llamado a Madrid su sobrino, D. Livinio Stuyck y Vandergoten, quien prueba su competencia en la dirección de la fábrica, aunque sin práctica en la técnica del tejido. Hubieron de quejarse los maestros tapiceros españoles de que no se les entregase la dirección, y en su consecuencia, presentaron proposiciones, que fueron desechadas.

Goya y Bayéu han de pintar más cartones para surtir la manufactura. Mas, descontento Goya por la poca fidelidad con que se reproducen los suyos, manifiesta su disgusto, disminuyendo los envíos a la fábrica. A su vez el director se dirige a Palacio en demanda de original; los tapices de Goya — dice — son difíciles de tejer; y pide que se autorice a su sobrino, Juan Bautista Stuyck, para pintarlos: hizo diseños de alfombras, pero no consta que la real orden, *le hiciese* pintor de tapices.

En 1808, las tropas francesas dan el golpe de gracia al histórico taller; hacen cuartel del edificio, y cortan los tapices colocados en los telares.

Años después, la viuda e hijos de Stuyck tratan de levantar la derruída industria; se restauran los maltrechos telares y se comienza a tejer de nuevo con los cartones de Goya y Bayéu, aumentando progresivamente la producción, que, a decir verdad, demuestra falta de criterio artístico, labor rutinaria, en la que sin embargo ha de reconocerse un valor propiamente decorativo, integrado en las alfombras — a cuya fabricación se concreta la actividad de la fábrica — por vivas coloraciones y bien compuestos diseños; se destaca aún la calidad de sus tintes transparentes y de tal permanencia, que los muchos ejemplares que se conservan, parecen recién salidos del telar.

Desde la muerte de Fernando VII, esta manufactura de alfombras, que anula la de tapices, adquiere gran importancia; reanúdase al mismo tiempo el retupido de los tapices de la Corona.

Durante el reinado de Isabel II, alteraciones sociales y políticas acusan diversas alzas y bajas en la producción, sin llegar en ningún caso a las calidades logradas en épocas anteriores. Se hereda sucesivamente de padres a hijos la dirección de la fábrica, desde D. Livinio Stuyck y Vandergoten, ya citado, hasta D. Livinio Stuyck y Millet, quien actualmente ejerce aquel cargo, con el entusiasmo y competencia probados continuamente, al frente de los talleres instalados en el edificio que durante la Regencia de Doña María Cristina se levantó en el que fué olivar del convento de Atocha.

BORDADORES

REFIRIÉNDOSE a esta industria, alude Giner de los Ríos, a su establecimiento en Madrid a fines del siglo XVIII, y cita como modelos de su producción, los bordados cortinajes y telas de muebles que se hicieron para los Reales Palacios de

Madrid, El Escorial, Aranjuez y El Pardo. Estos bordados corresponden, en su mayor parte, al *estilo pompeyano*, y son, en verdad, bella expresión del arte del bordado.

*Pero muy anteriormente, dominando los gustos barrocos en el siglo XVII y a principios del XVIII, esta industria tuvo importancia en la corte. Y si es cierto, que se mantiene la influencia árabe en nuestros bordados, que manifiestan delicadezas extremadas en su minuciosa labor manual, lo es asimismo que en esta industria influyen después, con los bordados coloniales importados, los portugueses señaladamente, y sirvan de ejemplo, entre otros, los *coberteros* o cubrecamas de tafetán bordado, con profusión de flores y pájaros, de muy viva coloración.*

Confirma la existencia en Madrid de esta industria a principios del XVII, una lacónica noticia que hallamos en el Archivo Histórico Nacional, que cita a «Doña Sebastiana, bordadora de S. M., calle de las Hileras, en el año 1623»; dato interesante para los que retrasan la época del ejercicio de esta manufactura en la corte, que destruye, a nuestro juicio, la afirmación de Capmani sobre el origen del nombre de aquella calle, cuando supone lo debe a las hileras de árboles que dice la sombreaban, siendo así, que *hilera* es acepción de *hilandera*, e instrumento para hilar, por lo que no cabe duda que, al existir taller de bordadora, habría de hilar lanas y sedas para sus labores: de ello ha de provenir el nombre de la calle, tanto más cuanto que la próxima de Bordadores, no tenía este nombre en aquella época, sino el de San Ginés, según el plano de Texeira.

Leyes suntuarias de 1622, reinando Felipe IV, prohíben toda ostentación en el vestido y otras manifestaciones del lujo, y así el arte de los bordadores hubo de reservarse en especial para las ricas telas destinadas al culto.

Hasta mediados del siglo XVIII, anuladas pragmáticas anteriores, y cuando la moda francesa impone sus gustos en el traje, no se desarrolla plenamente esta industria artística en Madrid. Las ordenanzas de 1779 detallan las clases de bordados, con curiosos datos técnicos, que la falta de espacio nos impide detallar. Lista numerosa de bordadores publica Riaño en su obra *Spanish Arts*, considerando a Madrid como el principal centro de la manufactura, en tiempos de Carlos III. A principios del siglo XIX sigue floreciente este arte industrial; en 1827 aparece Manuel Martín como hábil bordador en «casullas de oro y seda».

Era costumbre entre las damas de la Corte el ejercer esta industria, y son muchos los bordados que se tejieron por manos de reinas y princesas. Esta tradición queda sobre varios de los primorosos bordados que decoran los Palacios de Madrid y Sitios Reales, cubriendo totalmente los muros y muebles de algunas estancias.

Contaron los bordadores para conseguir el mayor valor artístico en sus labores, con la industria de los tintoreros madrileños, asociados en gremio desde mediados del

siglo XVII, que sin la buena calidad colorista lograda en tintes finos, vivos y permanentes, no fuera perfecta la obra; asimismo, después de realizada ésta, la extremada labor de los pasamaneros de la Corte completó su adorno, encuadrándola con galones y flecos, espiguillas y cordones y borlas.

PLATERÍA MADRILEÑA

De la primacía que como industria tuvo la orfebrería en Madrid, significada por elementos propios, desarrollados en el orden barroco de modo esencial, no puede juzgarse ciertamente por la escasa producción que de la misma se conserva hoy. Ni aun logrando reunir todas las obras madrileñas que guardan museos, congregaciones religiosas y colecciones particulares, reflejaría el conjunto, el interés histórico de la platería madrileña. Porque, puede afirmarse de manera general, que la obra de cinceladores y repujadores en metales preciosos, lapidarios y joyeros de la escuela madrileña, en las centurias XVI y XVII, apenas llega a nosotros. Algunas piezas interesantes figuran en la Exposición, sección de «El Culto en Madrid»; manifiestan, por corresponder a distintas épocas, calidades de determinados estilos, incluso los de transición, de no corta duración en Madrid, y sirven de valiosa documentación plástica para el estudio y referencia de la orfebrería madrileña.

Es, en cambio, muy abundante y rica la representación del gusto neoclásico, y así, integra el brillante conjunto industrial artístico que del siglo XVIII posee la capital.

Son abundantes las fuentes históricas para el conocimiento de la materia, y divulgada su importancia en general, solamente hemos de mencionar de modo abreviado su significación madrileña.

Con la Corte vienen a Madrid orfebres y lapidarios que pronto forman escuela, y entre éstos, los italianos Jacopo da Trezzo y Leoni, que si influyen directamente en el desarrollo de este arte, no son, por cierto, sus iniciadores, porque Madrid contaba, desde el reinado del Emperador Carlos, con el plantel de «arquitectos de oro y plata», a cuya cabeza figuraron el maestro Morán, primeramente, y Juan de Soto, después, al servicio éste, en 1554, del Príncipe Don Felipe.

Trezzo se establece en Madrid en la calle que hoy lleva su nombre, en la casa construída por Herrera, y en la que ejecuta, con la colaboración conocida, parte de la suntuosa obra que destina al Escorial.

Por inventarios y relaciones diversos son conocidos los órdenes y aun el valor intrínseco de aquellas obras de oro y plata y piedras preciosas, joyas especialmente, que constituían el tesoro de la Corona. Otras descripciones de la época, y en particular memorias de extranjeros que visitaron nuestra villa, aluden a la riqueza de estas pie-

zas; así la Condesa d'Aulnoy se admira de las espléndidas y pesadas vajillas de oro y plata que tienen los grandes señores de la Corte, consignando aquella impresión, en sus cartas fechadas en el XVII y recogidas por Mme. Carey en *La Ville et la Court de Madrid*.

Su mismo valor material, por las muchas onzas del metal empleado, fué causa de que se fundieran, en épocas calamitosas que se suceden en el reino, y cuando ya se apreciaban más — y ello confirma lo dicho — por «el peso que por el valor artístico». Eran éstas, en su mayoría, piezas torneadas, cuya técnica implantó en España Juan Ruiz el *Vandalino*, y por ello se llamaron *torneros de oro y plata* a los orfebres que las fabricaban, obras que aumentaron en mucho la producción madrileña.

Una pieza de capital interés figura en la Exposición. Es la custodia de plata, que el platero de la Reina Isabel de Valois, Francisco Alvarez, vecino de Madrid, hizo en 1560. Define esta obra, y ello aumenta su interés documental, el gusto de la platería madrileña en su período de mayor esplendor. Su estilo de transición, del plateresco al barroco, ya inclinado a este último, se revela, en general, en las obras madrileñas, durante las últimas décadas del siglo XVI; las formas herrerianas señalan entonces el barroquismo de las grandes masas, que encuentran, en verdad, más apropiado campo en otras industrias que en la de metales preciosos, cuyas obras de menores proporciones no se adaptaban de igual manera al estilo. De otra parte, la influencia italiana que aportan los escultores y lapidarios que vienen al servicio del Rey, acusa entonces la decadencia de las ideas renacentistas en las artes menores, ya iniciadas en Italia hacia el gusto que exteriorizan Borromini y Bernini en lo arquitectónico. Así, pues, coincidiendo con esta transformación del arte en general, se desenvuelve la platería en Madrid, con gusto promiscuo. La citada custodia, que tantas veces recorrió las viejas calles de Madrid en el día del Corpus, saliendo de la iglesia de Santa María, ostenta sobre sus pareadas columnas de orden corintio, tanto en el tercio inferior como en las guirnaldas de flores y cabezas de ángel que adornan su parte superior, el iniciado gusto madrileño, cuyas características desentonan, acaso, del clásico conjunto. Ha de advertirse que esta custodia fué restaurada el año 1843, en cuya fecha se agregaron otras piezas a su basamento que recargan y desarmonizan la obra.

La técnica general del arte madrileño de platería, durante el XVII, consiste en el empleo de planchas repujadas con mucho relieve, sostenidas, en los más casos, sobre armazón de madera, completada la decoración con diversas piezas fundidas y cinceladas, o con otras placas no muy gruesas, formando repisas o ménsulas, cresterías y volutas que se aplican sobre las primeras y fundamentales.

Mención especial merece otro ejemplar que se exhibe en la Exposición: es una gran

pieza repujada de sabor tan madrileño, que no fuera preciso el punzón que ostenta para clasificarla; figura un *basamento* o *trono de plata*, donado por la villa, en 1640, para la imagen de Nuestra Señora de la Almudena; en sus varias cartelas constan estos datos. Esta y otras obras de orfebrería madrileña, por estar instaladas en la sección de «El Culto en Madrid», han sido descritas competentemente en este CATÁLOGO, por el Sr. Conde de Casal.

Entre los que no figuran en esta Exposición, son típicos ejemplares madrileños, la urna de filigrana de plata que el Gremio de Plateros hizo y ofrendó para guardar el cuerpo de San Isidro, reinando Felipe III, en 1620, y la caja de plata con doradas aplicaciones, que el mismo Gremio labró en 1692 por encargo piadoso de la Reina Mariana de Noeburg, con igual finalidad.

De la abundancia de otros ejemplares de orfebrería religiosa desaparecidos, nos habla González Dávila, refiriéndose a Madrid...: «las parroquias, hospitales, capillas, ermitas y humilladeros... tienen *mil y cuarenta y ocho lámparas de plata* y altares privilegiados». Y Ponz alude también a maravillosas piezas de orfebrería, decoradas con bajorrelieves, que se fundieron; y en el inventario del mobiliario de las Casas Consistoriales, de 1700, figuran vinajeras, platos dorados con esmaltes y otras piezas, todo desaparecido. Muchas de estas obras se decoraban con piedras y esmaltes, y a ellas se refiere el Barón Davillier, en su estudio sobre las artes decorativas en España. Trabajó en esmaltes Juan González de Madrid, que hizo, en 1427, para Toledo, un relicario adornado con éstos, que eran de colores *verdes, azules y violetas*. Pero el estudio completo sobre las joyas y esmaltes españoles está por hacer, y no será tanto nuestro atrevimiento en esta ocasión que nos entremos en su campo con la pretensión de explorarlo.

Con Francisco Alvarez integran la escuela de Madrid, en la orfebrería, Bautista Láinez, al servicio de la Princesa Doña Juana, hija del Emperador, cuya efigie perpetuó en Madrid el cincel de Pompeyo Leoni; y los Reynaltes y Rodríguez de Babia, con Clemente Birago, el famoso diamantista, y Juan de Arfe y su yerno Fernández de Moral. Trabaja Arfe en Madrid por los últimos años del XVI, haciendo la custodia para la parroquia de San Martín; y en el aspecto civil de la orfebrería, labra el aguamanil de plata dorada con esmaltes, por el que Felipe III paga la suma de cuatro mil escudos.

Tituláronse estos artífices *plateros de oro y lapidarios del Rey N. S.*, y en su cargo hicieron muchas de las alhajas que se detallan en inventarios y se admiran en retratos de personajes reales de la pintura de Madrid. A estas joyas, que constituyen tema tan interesante del arte industrial, no se les ha concedido, repetimos, la atención que exigen. José Ignacio Miró, en su obra publicada en 1870, más se refiere a la natura-

leza de las piedras preciosas, que a la labor del lapidario; es obra aislada, con interesantes datos sobre la materia.

Numerosa es la lista de los plateros de Madrid en el siglo XVII recogida por Ceán, Zarco del Valle y Barón de la Vega de Hoz, entre otros. Y con los ya citados se destacan en el arte madrileño Miguel y León Leoni, Ortiz de la Revilla, Juan Alvarez, Juan Pablo Poggini, vecino de Madrid y autor de obras atribuidas a Trezzo, y Pompeyo Leoni, Gonzalo y Enrique González... Hemos de agregar el nombre de Juan de Saúco — no recogido por aquellos tratadistas —, y que figura como autor de un brasero de plata para la villa de Madrid, que se cargó a la cuenta de «la sisa del consumo del vino», según libranza de 26 de junio de 1671, que hallamos en el Archivo Municipal.

Histórica es la ostentación que hicieron estos plateros, a la entrada de la Reina Margarita de Austria, presentando en los soportales de sus talleres, en *aparadores* y *escaparates*, tan deslumbrante conjunto de plata, que constituyó el más rico decorado de la calle Mayor, en el lugar conocido con el nombre de «Platerías»; al hecho alude Quintana diciendo que «los plateros hicieron aparador de toda la riqueza de la Corte».

Las pretensiones de estos artífices, manifestadas en expedientes de la época y en ocasiones como la citada, que por cierto dió lugar a que, preocupado el Duque de Lerma por tal fomento del lujo, aconsejase al negligente monarca la publicación de *pragmáticas prohibitivas que paralizaron esta industria*. Las *suntuosidades de Felipe IV* hacen menos rigurosas estas *pragmáticas*, que modificadas, tratan de garantizar la calidad de las obras; y ello lo comprueba la que registramos en el Archivo Histórico Nacional, que manda, en 1630, que «las piezas *cortadas* que presentan en sus *escaparates* no estuvieren faltas de ley ni por marcar».

Numerosas noticias históricas — a las que hemos de dar preferencia sobre las puramente técnicas, en esta sucinta reseña de industrias madrileñas, teniendo presente el carácter de la Exposición —, podrían agregarse, en testimonio de la importancia de la platería de Madrid.

Entrado el siglo XVIII, Galván y Zurreño sostienen el prestigio de la orfebrería madrileña, con refinamientos del barroco, que en lo arquitectónico se revelan en el estilo del Monasterio de las Salesas. En la misma centuria, cuando se imponen los gustos neoclásicos, aumenta el desarrollo de esta industria; en su último tercio, dentro de aquel orden, se concreta el interés de la platería madrileña al taller que funda, con la protección regia, el famoso orfebre Antonio Martínez Barrio, al que dedicamos mención especial.

LA RELOJERÍA EN MADRID

Las condiciones de habilidad manual e imaginativas de los madrileños les hicieron aptos para la invención y ejecución de aquellos mecanismos que tenían una aplicación industrial. Sin embargo, el arte de la relojería — en particular — no destaca su importancia en Madrid hasta el último tercio del siglo XVIII. Larruga, en 1789, escribe, con exageración manifiesta sin duda, que «el arte de la relojería ha estado y está enteramente desconocido en España». Mas antes, en 1759, fray Manuel del Río, trató del «Arte de relojes de rueda para torre, sala y faltriquera», publicando reglas de doble carácter, teórico y práctico, a las que añadió un curioso estudio sobre *las enfermedades diversas que padecen los relojes viejos y medicinas para curarlos*.

Entre los relojes de torre, montados en la Corte, en el siglo XVII, algunos por artífices extranjeros, es famoso el legendario reloj de San Plácido, hoy reformado, que, al decir del vulgo, recordaba con sus toques de campana *la sonada* aventura de Felipe IV. Dos calles de Madrid llevan, por tradición, el nombre de artífices célebres en el ramo de la relojería: la *Calle de Juanelo*, en la que vivió el célebre mecánico y relojero de Carlos V, inventor del famoso artificio para elevar el agua del río Tajo hasta la Imperial Toledo y del complicado aparato de relojería, que termina en Yuste para divertimento del César. Felipe II le nombró después a su servicio, con el sueldo de 200 ducados, que hubo de elevarse otros 200 por Cédula de 21 de julio de 1562, modo de *retener en Madrid al artista más ingenioso de su tiempo*. Tuvo Juanelo Turriano un nieto de su mismo nombre, que trató de continuar su obra, aunque no alcanzó, ni con mucho, la fama del abuelo. La intuición y rara habilidad de los castellanos para estos trabajos recogió los secretos de Turriano, y así le suceden en su arte, Juan Fernández del Castillo, probando *suficiencia y habilidad*, y su hijo Juan Castillo Rivadeneyra; sigue a éste Luis Maestre, que en 1639 es encargado de la conservación y reparación de las máquinas de Turriano, en Toledo. La *Calle de Milaneses* tomó su nombre, según es fama, de dos relojeros de Milán que vinieron a Madrid, estableciendo en este lugar su taller de relojería, con el título de «Los Milaneses», y en la misma calle tuvo su obrador después el famoso Ramón Durán, autor del reloj del convento de San Gil. Un informe, de 1784, que encontramos en la Sociedad de Amigos del País, describe este reloj...: «tiene cuerda para ocho días; costó cuarenta mil reales — es difícil hacer otro tan bueno y tan barato (?) —, pues Durán es el relojero más adelantado que por entonces había en España»; tenía el reloj péndola real, con rodaje de latón torneado; todas las piezas, torneadas a punta de buril y grabadas con el mayor primor; se desarmaban todas las piezas, de modo que se podía limpiar cuidadosamente, lo que no ocurría con otros relojes ejecutados en el extranjero, datos

todos citados en el informe. Este relojero usó por primera vez — se añade — en la construcción de aquel reloj la *plataforma*, máquina de garganta, tornos medianos y grandes, de puntas y al aire, piezas todas poco conocidas entonces.

Fué el Rey Carlos III quien dió el mayor impulso a esta industria en la corte, aceptando el proyecto que en 1770 le presentaron los hermanos Felipe y Pedro Charots, relojeros y autores del *Tratado metódico de la relojería simple*, teórico-práctico, en el que se estudia la manera de construir todas las piezas, distinguiendo el rodaje de campanas a la francesa y a la inglesa. Se refiere una parte de la obra a los relojes de pesas y sobremesa, y la otra a los *de faltriquera*. El proyecto presentado al Rey, contenía las bases para fundar una fábrica y escuela de relojes.

Por esta época fueron varias las relojerías establecidas en la Corte, a las que en verdad, trataba despectivamente el citado proyecto, al decir que «cualquiera es dueño de abrir tienda sin saber otra cosa que hacer tal cual rueda, creyéndose con sobrada habilidad para ejercer su oficio». Las ordenanzas correspondientes, se aprueban por Real Cédula de 1771, y oído el informe del hábil relojero Leonardo Fernández Dávila, se concede a los hermanos Charots facultades para establecer en Madrid la fábrica escuela.

Anotemos que por aquel tiempo, presenta otro proyecto Manuel Gutiérrez, natural de Sigüenza, habilísimo en la relojería, para establecer otra fábrica. Se acreditó en la Corte como buen relojero Manuel Gutiérrez, con el que hizo de su mano para Carlos III, de *técnica muy adelantada*. Sin embargo, estudiados los dos proyectos por el Rey, aprobó el de los Charots.

El adelantamiento que suponía la actividad de la Real Escuela, en la que por cierto se enseñaba el oficio a muchos aprendices, no fué bastante a disminuir la importación de los relojes ingleses y franceses, cuyo crédito continuó, y cuyo coste no era superior al de los madrileños, por su producción en mayor escala.

Figura en la Exposición—cedido por la Facultad de Medicina—un reloj de péndola, con caja de caoba y bronce y perfeccionada maquinaria, interesante ejemplar que confirma el prestigio del taller protegido por Carlos III, y cuya procedencia consta en la inscripción de su esfera metálica; asimismo figura otro de sobremesa, de bronce, hecho y dedicado a los Reyes por Fernando Rulla, de no menor interés para el conocimiento de esta industria.

Fueron también relojeros afamados en Madrid y dignos de mención José Guerrero y Cristóbal Machado, en época de los Charots, y Manuel Rivas, que hace máquinas para las cajas construídas en el Buen Retiro, como la del reloj de esta porcelana, que es gala del Real Palacio. Finalmente, Luis Esteban Hernando, establecido en la calle del Carmen, presentó en la Exposición de Industrias del Real Conservatorio de

Artes de 1827, un reloj de péndola *de su invención*, y otro de señora en *forma de anillo*, mostrando con la originalidad de su obra, y reducida proporción que logra en el mecanismo, el progresivo avance de esta industria.

REAL FÁBRICA DE PORCE- LANA DEL BUEN RETIRO

No se resignaba el Rey Don Carlos, dejando el trono de las dos Sicilias, a separarse de la Fábrica de Porcelana por él fundada en Capo di Monte, a semejanza de la Meissen, cuya obra admiraba.

Su condición natural, revelada intensamente, más que por aficiones vulgares, por una competencia y perceptibilidad exquisitas en materia de arte, fué causa de que al venir a reinar en España trasladase a Madrid aquella industria artística, en la que tenía puestos sus mayores entusiasmos. Y así, al embarcar en Nápoles, hace que le sigan sus mismos artistas y operarios, entre los que se contaban algunos españoles. Se transportan útiles, enseres y pastas y aun la obra misma en que se trabajaba.

Se instaló la fábrica en Madrid, conociéndose por «Real fábrica de la China», en las frondas del Buen Retiro, y en el lugar que hoy ocupa «el Ángel Caído». Había allí entonces una ermita dedicada a San Antonio, cuyo edificio quedó encerrado en la nueva construcción. Dirigió ésta el arquitecto de Palacio Antonio de Borbón, de acuerdo con José Gricci.

Constaba la fábrica, cuya construcción comenzó en diciembre de 1759, de tres pisos y seis pabellones adjuntos; según Pons, «era de grande y regular arquitectura, y hacia ella guían diversas calles y plantíos de álamos». Estos mismos, hoy centenarios, hermocean aquella parte del Retiro.

Desde que la inauguró el primer modelador, José Gricci, hasta que se cierra, cincuenta años después, el valor artístico de la producción no decae, a pesar de las repetidas pruebas y cambios que de los materiales se hace. En esta EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID había de figurar una representación de esta fábrica, cuya importancia es digna de mención especial.

Su historia ha sido divulgada por el documentado estudio de Pérez Villamil, *Artes e Industrias del Buen Retiro*. En lo escrito por este autor y por otros que se refirieron al asunto, se advierte que la documentación técnica no es completa, pues aquellos *secretos* sobre la manufactura, tan ocultados, que el operario había de trabajar «sin dejarse ver de nadie», desaparecieron al destruirse el edificio. Agobia, en general, el repaso de otros expedientes relativos a la fábrica, en los que se confirma que no cesaron en ella los ensayos de las pastas buscando una porcelana dura. La rela-

ción de discordias e indecisiones entre directores y operarios harían extensa en extremo esta monografía. Por ello no seguiremos aquí las incidencias detalladas por Pérez Villamil. En este orden aun podríamos añadir otros expedientes correspondientes a los años 1759 — el mismo de su fundación —, 1760 y de 1797 a 1799, que se encuentran en el Archivo de Simancas —Secretaría de Hacienda, legajos 810 y 811—.

Pudiera pensarse a la vista de aquellos expedientes, de no conocer la obra artística, admirable, que salió de los talleres del Buen Retiro, que en pruebas se fué el tiempo a sus artistas; y dijérase, por la exageración de algún comentario, que únicamente se aspiraba a conseguir la dureza del metal para las vajillas y la del mármol o jaspé para las esculturas.

A modernos concedores y coleccionistas, que no han interrumpido sus estudios prácticos sobre la producción de la fábrica, se debe su mejor conocimiento y clasificación definitiva.

Es de justicia recordar el nombre del Conde de Valencia de Don Juan, quien contribuyó al enaltecimiento de esta cerámica. A la competencia del tratadista y depurado coleccionista D. Francisco de Laiglesia se debe también la importancia universal que estas obras han adquirido, y que no se les concedía por los escritores extranjeros que llegaban a mencionarlas. La colección Laiglesia aporta principal interés a esta Sección, con una pieza de extraordinaria importancia tan definida, que no precisa nuestro comentario: el grupo de porcelana polícroma, representando «La Piedad».

En la misma Sección figura otra pieza fundamental y bellísima, expuesta en esta ocasión por primera vez en Madrid, de la colección del Sr. Marqués de Valverde de la Sierra, de la Comisión organizadora, quien, tan especializado en la materia, seleccionó los ejemplares que integran la brillante representación, que la manufactura del Buen Retiro tiene en esta ocasión; nos referimos al grupo central, descrito con el número 1.550 del CATÁLOGO, ejemplar en pasta tierna, que se destaca entre las obras esculturales y decorativas del Buen Retiro, por sus grandes proporciones, por el clásico modelado de las múltiples figuras que lo componen y por su entonada coloración.

De las primeras y más importantes obras que salen de la fábrica, son las correspondientes al decorado de habitaciones. El salón chino de Aranjuez, hecho en 1763 por Gricci, es obra capital en este género. El de Madrid, sin llegar a ser tan interesante en su conjunto estético y técnico, le sigue en importancia. Estas piezas, ejecutadas para el decorado total de aquellas salas, por los italianos que Carlos III trajo a Madrid, se habían ensayado con éxito en el palacio de Portici en Nápoles. Aumenta el extraordinario interés de estas obras su técnica especial, realizada con placas en las

que aparecen relevadas las figuras, que se fijan con tornillos al muro completando la decoración; aquellas figuras representan, en general, tipos chinos, más o menos fantásticos, de muy acertado colorido y de gran valor ornamental. Hubieron de vencerse en estas obras otras dificultades, aparte de la material en la pastas, como eran el ajuste de las piezas y su composición adecuada.

Alcanzaron justo prestigio — es de interés consignarlo — los modeladores y pintores españoles que trabajaron sucesivamente en el taller regio; y ya con los artistas italianos que vienen de Nápoles llegan otros españoles, entre ellos los hermanos Torre, sobresaliendo José, como notable pintor, y Juan Bautista de Bautista, especializado en la fabricación de flores de porcelana. Entre los españoles, y en parte madrileños, que se distinguen después con los Bautista y Torre, ya citados, figuran Francisco Alonso, Cruz, Antonio Martínez y José Rubio, pintores, y Juan de Avila, Esteve, Llorente, Sánchez y Agreda, entre los modeladores. Madrileño era un muchacho, Fernando Castillo, del que dice Larruga «sobresaliente para pintar sobre china». Español era también el Director de la fábrica de Portici, D. Tomás Pérez, quien vino a España para estudiar lo que se hacía en el Buen Retiro, y del que cuenta el Marqués de Onofri que estableció en Nápoles el que se llamó sistema español y napolitano para hacer la porcelana de *frita* decorándola con pinturas en *miniatura*, datos que aluden a la extensión de la influencia española.

En el reinado de Fernando VI, con el despertar de la afición a los estudios industriales y artísticos, se establece en Madrid la Academia de Nobles Artes, de donde salieron pintores, escultores y otros artífices que desarrollaron su arte al servicio de las Reales Fábricas.

El ambiente, pues, era propicio en Madrid para que prosperara la industria predilecta de Carlos III; el gusto propio y originalidad que revelaron los artífices madrileños, contribuyó al sostenimiento y mayor desarrollo de esta manufactura.

Dos son las épocas que comprende la historia de la fábrica madrileña y que de manera abreviada corresponde anotar en estas páginas, que solamente pretenden contribuir a la divulgación de esta industria.

Caracterizan la primera época — 1760 a 1803 —, que alcanza hasta la muerte del último de los Gricci, los gustos y procedimientos italianos cuando dirigen los talleres, sucesivamente, José Gricci, Carlos Schepers y Carlos y Felipe Gricci, hijos de José.

La influencia francesa define la segunda época bajo la dirección del mallorquín Bartolomé Sureda, que sigue los estilos de Sèvres; comprende este período desde 1804, hasta la total destrucción de la fábrica en 1812, cuando ya estaba paralizado el trabajo en la misma.

Ciertamente que en el primer período se acusa tan señalado gusto napolitano, que

aparte del empleo de pasta italiana, puede asegurarse que se terminaron en Madrid algunas de las piezas comenzadas en Nápoles; pero las obras realizadas en la Corte, revelan, sucesivamente, la influencia del ambiente en que se ejecutan, y en esta adaptación de sus calidades al medio artístico, hubo de ser determinante eficaz, el que la tercera parte de los artífices que laboraron desde su principio en el Retiro — así queda indicado — eran españoles.

La alteza de miras, que sin buscar una finalidad puramente mercantil, se advierte en el propósito del Rey, al crear la fábrica, queda consignada en todo lo escrito sobre ésta. Y así, las más interesantes obras del primer período son destinadas a aumentar la suntuosidad de los Reales Palacios, o a servir de regios presentes a los soberanos extranjeros.

Con otras piezas decorativas que salen del taller, figuran policromadas cajas de reloj — con el número 1.549 figura un interesante ejemplar de la colección del señor Conde de las Almenas —, o en bizcocho otras, que dan la sensación del mármol, en las más bellas y variadas formas. Los grupos y esculturas que enriquecen museos y colecciones particulares — acaso más en número y superiores en importancia, las que se conservan en estas últimas —, caracterizados por la expresión de su modelado, gracioso movimiento en su composición, realizada con el brillo policromo de sus esmaltes, son manifestación plástica del arte de aquella industria. Abundan en la producción de la porcelana del Retiro los temas mitológicos, y asimismo las escenas pastoriles, galantes y alegóricas.

Al barroquismo, latente aún en muchas de estas obras, sucede la reacción neoclásica, cuando la escuela de Mengs, mirando a la estatuaria griega, impone estos gustos, que trascienden en la cerámica del Retiro. Entre los vasos o jarrones, que integran la labor del taller durante toda su actividad, se conservan ejemplares muy varios, desde los de gran tamaño, de alto valor decorativo y técnico, hasta los que miden pocos centímetros; desde los de tipo *pompeyano*, que se ponen de moda cuando Carlos III inicia las excavaciones de Herculano y Pompeya, hasta los de imitación de Sèvres, de «estilo Imperio», que en una generalización del gusto neoclásico, muestran calidades propias que los distingue de los extranjeros.

Hemos de consignar aquí, una especialización de esta fábrica: la elaboración de las *flores de porcelana*, labor madrileña en la que se destacan los Bautistas, y entre éstos, Sebastián, que demostró «un sobresaliente ingenio, según se conoce por las obras suyas que existen en el Palacio Real». En esta Exposición puede comprobarse la delicadeza de estas flores, tanto completando los vasos, como en los relieves de tipo Wedgwood, pertenecientes al interesante conjunto de la Saleta de la Casita del Príncipe del Escorial.

Hemos de añadir a esta relación, otras pequeñas piezas, como tabaqueras y *cajas de vinagrillo*, puños de bastón, cuchillos de mesa y toda clase de piezas de vajilla, cuya fabricación no se interrumpe, a pesar de que en las pastas no se logró la calidad más adecuada para ello. Para la ejecución de las piezas circulares, se instaló el taller que se llamaba *Ramo de rueda*, en el que aquéllas se hacían por revolución de la pasta. Mas este taller aparece casi abandonado desde un principio, atenta la manufactura a las piezas esculturales y exclusivamente decorativas.

Dedicada la Fábrica a la producción artística por excelencia, no se cuida de su *vida económica, que no podía prolongar, con tal desproporción administrativa*. Los gastos alcanzaron tal consideración, que, según escribe Larruga en 1789, suman en aquella época un total de 121 millones de reales, a contar desde su establecimiento. Ello había de ser preocupación del fundador, como lo fué de sus sucesores en el trono, al punto que trata de dar distinto carácter a la industria, fabricando piezas de servicio, con pastas inadecuadas, es cierto, con lo que empieza la decadencia del histórico taller. Por otra parte, las rivalidades y discordias, que continúan, más entre *los artistas y operarios extranjeros, que entre los españoles, contribuyeron a la mayor desorganización*.

Limitaciones de espacio nos impiden detallar los distintos procedimientos que se emplean para la composición de la pasta y modificaciones que se suceden continuamente en las mismas. Comenzando el trabajo con materiales importados de Nápoles por José Gricci, se emplea pronto la pasta española, y acaso ya en el salón de porcelana del Palacio Real de Madrid, según supone Pérez Villamil. La pasta empleada en esta sala es indudablemente menos limpia y transparente que la italiana, y su vidriado más denso, predominando los tonos verdosos. No se daba, pues, con el «secreto de la verdadera china», y hubieron de continuar las pruebas.

Al morir Carlos Schepers, nieto del fundador de la de Capo di Monte, su hermano Sebastián, con Carlos Gricci, hijo de José, presentan modelos de pastas más resistentes: se hacen ensayos, resultando preferidas las de Gricci, al que se nombra director en 1784.

Esta pasta componíase de cristales de roca «del río de San Fernando», y, aunque vidriosa, se le dió consistencia con tierras de Galapagar o de Garlitos, y fué así más adecuada para piezas de servicio. Satisfecho el Rey, firma el primer reglamento a 27 de mayo de 1785. Se reanudaron los interrumpidos trabajos, y buscando alivio a los gastos, en 1788, año en que murió el Rey, se pusieron los productos a la venta en un despacho de la calle del Turco, no correspondiendo a las esperanzas que se tenían. ¿Cuáles pudieron ser las causas del fracaso mercantil? De una parte, la carestía de las piezas, consideradas como artículo de lujo, y en cuanto a las más

corrientes, como las de vajilla, faltábales resistencia, y con ella, la aceptación del público.

Aprovechando las circunstancias, Sebastián Schepers dirigía al nuevo Monarca instancias y memoriales solicitando recursos para nuevos ensayos, que no fueron atendidos. A la muerte de Carlos Gricci, en 1795, propónese para la dirección a su hermano Felipe, que poseía los secretos de pastas que tenía su hermano. Pero, no mucho tiempo después, el nuevo intendente, Cristóbal Torrijos, que sucedió a Bonicelli, apoya la candidatura de Schepers: logra éste al fin sus deseos, y, con nuevas pruebas, sólo consigue mayor desorientación en los talleres. En vista del fracaso, vuelve Felipe Gricci a la fábrica, que, «con nuevos descubrimientos y ensayos — dice —, podría elaborar porcelana de mejores cualidades que la hecha hasta ahora».

Después de tantas innovaciones, se proyecta la elaboración de loza inglesa. Se hace venir al maestro Clemente Collazo, que en Talavera «hacía buenas piezas de loza fina»; pero encontró esta tendencia en la producción, la oposición del Rey, manifestando su deseo expreso, de que no se hiciera en la Real Fábrica «otra fabricación que la de su instituto».

Y así llegamos al final de la primera época del histórico taller. Si la parte química no llegó a perfeccionarse consiguiendo una pasta dura, no cedió en interés artístico, durante su curso.

Buscando solución que remedie el estado de la manufactura, se pensiona a Sureda, que salió para el extranjero en enero de 1802; en París estudiaba lo que se hacía en el ramo de la *china*, pero por muerte de Felipe Gricci, ocurrida en 1803, es llamado nuevamente a Madrid. Con él empieza la segunda época de la fábrica; procede a una transformación en la misma; sustituye a la obra decorativa, que tanto esplendor dió a la industria, la fabricación de vajillas y objetos útiles.

Sureda, con alguna exageración, impresionado por lo que vió en su viaje, califica de anticuados los enseres y útiles, fundando sus esperanzas en encontrar tierras a propósito, y en término de Vallecas encuentra una, que es el origen de la porcelana que pudiéramos llamar de Madrid. Esta tierra que halló «al Norte de la denominada huerta de Zavala, pasada la fuente del Caño Gordo» — nota de Manuel Agreda —, con la encontrada en el cerro de Almodóvar, eran silicatos de magnesia, que le sirven para sustituir al *kaolín*, es decir, la materia infusible de la porcelana. Tenía Sureda el feldespató, elemento fusible, hallado en Colmenar Viejo y en Galapagar, a corta distancia de Madrid.

Con esta pasta realiza excelentes obras, sobresaliendo sus bizcochos de porcelana. La porcelana de Sureda llegó a superar a la de Sèvres, y así lo confirma el químico

Proust: «Mr. Sureda, español, que ha seguido los trabajos de la manufactura de Sèvres, dirige en la actualidad una fábrica en Madrid; no solamente fabrica bellas porcelanas, sino que su bizcocho es superior al de Sèvres; sus colores y dorados son tan excelentes cuando menos como los de París». En efecto: su obra, menos comentada de lo que merece, es importante en su aspecto técnico y estético, y marca un nuevo, aunque breve florecimiento de la fábrica.

En 8 de agosto de 1804 fué nombrado Sureda director general de labores, con un alto sueldo. Carlos IV no desmiente la afición a las artes de sus antepasados, al punto, que tratando de rehabilitar esta fábrica, publica un nuevo reglamento. Los operarios de Sèvres, Vivien y Perche, que vinieron con Sureda, firman sus contratos, quedando el primero al frente del taller de escultura, y el segundo en el de colores, con su mujer, María Teresa Fernandi, especializada en el bruñido de oro.

Por entonces, y aprovechando las calidades de la pasta española, se hicieron baldosas para decorar pavimentos, como los de la «Casita del Labrador», en Aranjuez. Sureda tiene confianza en el éxito; cuenta con el buen arte de su auxiliar Manuel de Agreda, que hace ensayos de loza inglesa con tierras de Madrid.

Conocidas son las marcas del Buen Retiro; estimamos en exceso pesimista la opinión de Pérez Villamil, en cuanto a la dificultad para clasificar estas obras; aunque la flor de lis es marca común a otras fábricas—con ligeras variantes de dibujo—, hemos de repetir lo dicho con respecto a la perceptibilidad que la experiencia concede a los especializados; en cuanto a la M coronada en tono rojizo, corresponde a la última época. La divulgación de estas marcas y otros signos se deben primeramente al Conde de Valencia de Don Juan, de quien las tomaron otros tratadistas. Al pasar Sureda a la fábrica de la Florida, debió emplear la M coronada en piezas de esta fabricación.

En el Buen Retiro se establecieron talleres con manufacturas distintas de la cerámica, como fueron, aparte de un taller de ebanistería y otro de herrería, los de *jaspes y otras piedras duras, los de marfiles y los de bronce*. Con ello probó una vez más Carlos III su afición a Madrid, dotándolo de cuantas industrias artísticas interesaban su fina sensibilidad estética, que constituyeron un verdadero progreso de la Corte.

Piedras duras y mosaicos.—Poco tiempo después de inaugurada la manufactura de porcelana, se organizó en la fábrica del Buen Retiro el taller denominado «Real laboratorio de piedras duras y mosaicos», cuya producción, ciertamente extraordinaria por su valor artístico y técnico, es perfectamente conocida, y en esta misma Exposición lo confirman tan interesantes piezas, como las *mesas revueltas*, de las que se hicieron hasta doce del mismo tipo, con magníficos tableros de mosaico mon-

tados en ornamentales bronce dorados. En una de las mesas expuestas, por el Museo del Prado, puede leerse detallada dedicatoria al director del taller, en que se hicieron.

Se exponen asimismo, entre otros cuadros en mosaico, la famosa «Vista de Bermeo», de entonación ajustada al ambiente de los pueblos del Norte, cuya obra dijérase ejecutada ante el natural, con su iglesia y viviendas de pescadores que se escalonan hasta el puerto. Dirigida esta elaboración por Francisco Pogeti, se tallaron *camafeos y otros objetos decorativos, como tabaqueras de ágata, vasos, platillos y cofrecillos de lapislázuli, esmeraldina, amatista, cristales de roca, etc., etc., ejemplares de curiosa labor. Domingo Stequí estuvo al frente de los trabajos en mosaico, y se caracterizan especialmente éstos, por su originalidad, con distintivos apreciables sobre los mosaicos romanos y florentinos.*

Merece sin duda consignarse el hecho de que la mayor parte de los artífices adjuntos a estos talleres eran también españoles, distinguiéndose entre éstos Juan Rodríguez, hábil lapidario y grabador en piedras duras, discípulo del famoso Alonso Cruzado, protegido de Fernando VI. Y no es revelación de esta época, y con ocasión del regio taller, la natural condición de nuestros artistas para la realización de tales obras, que ya desde el siglo XVI existen antecedentes definidos en tableros, templetos, fuentes y otras obras ornamentales, ejecutadas en jaspes y mármoles, que en catedrales e iglesias prueban el arte de aquellos artífices.

Marfiles. — Menos estudiada esta industria artística del Retiro, no cedió, sin embargo, en interés a las que se cultivaron en «La Fábrica de la China». Las más bellas piezas de marfil, del siglo XVIII, que se conocen, son producción de aquella Fábrica, y forman el importante conjunto que se guarda en la Casita del Príncipe, del Escorial. De colección tan extraordinaria, se exponen en esta ocasión algunos ejemplares, en los que aparece la firma de Andrea Pozzi. Predominan en su obra los asuntos clásicos, ejecutados en alto y bajo relieve, que advierten, con la finura y delicadeza de su talla, características de la escuela italiana. Pozzi trabaja en Madrid durante algún tiempo, donde subsiste el apellido después, dejando descendientes de su nombre y arte.

Esta labor en marfil, cultivada en el Retiro, tuvo precedente en la Corte, ejercida por los escultores y tallistas italianos, que los Austrias contratan a su servicio, y no hubo de ser ajena a nuestros artistas, por cuanto en algunas obras de los siglos XVI y XVII — crucifijos especialmente — que se conservan en iglesias y conventos, manifiestan calidades propias. Estas obras corresponden, a nuestro juicio, a ideas distintas en su ejecución; pues de una parte, los escultores tallaron indistintamente en varias materias, y entre éstas en marfil, cuyas obras revelan la propia con-

dición del artista: de otra parte, artífices hubo, especializados en trabajos en marfil, con exclusión de otros elementos, constituyendo la producción de su industria, tanto los objetos de uso y adorno, como las piezas de aplicación en la decoración del mueble; mas éstos también, con una finalidad industrial, hicieron figuras escultóricas, de carácter religioso, las más veces, para lo cual, no ya se inspiraron, sino que copiaron modelos clásicos; estos ejemplares que surtían el comercio madrileño, alternando con la importación filipina, de características coloniales, aparecen faltos de inspiración, con la rigidez de la copia. Fuera de la fábrica, construye en Madrid objetos de marfil Mariano Querol, que expone algunos en la Exposición de Industrias del Real Conservatorio de Artes, celebrada el año 1827.

Bronces. — Muchas de las obras ejecutadas en el Retiro demandaban el auxilio del bronce; en efecto: tanto las obras menudas, cajas, tabaqueras, piezas de servicio, joyas, etc., necesitaban para su engaste monturas de aquel metal, como las grandes piezas, cuya construcción había de completarse con bronce. Ciertamente que no es esta industria desconocida en España, ni en la corte, antes de esta época; lámparas, atriles, cruces, bandejas y candeleros, trabajos castellanos de los siglos XVI y XVII, manifiestan el empleo continuado del bronce.

Dirigido el taller del Buen Retiro, primeramente por Pedro Michel y después por Juan M. Ventura, realiza obra considerable. Esta labor fué completada con el *dorado a fuego*, ejecutado con perfeccionada técnica, distinguiéndose en estos trabajos Francisco y Simón Sánchez, hábiles artífices madrileños, Cristóbal Guío y Gabriel Pérez. El desarrollo que tuvo esta industria en Madrid, lo comprueban los talleres que se instalaron independientemente del Buen Retiro; en éstos trabajaron, entre otros, Domingo Urquiza, fundidor de la Casa de la Moneda, del que dice Ponz que hizo *exquisitos* marcos de bronce para el Infante Don Gabriel, así como otras piezas para el oratorio de Palacio.

A principios del siglo XIX se distingue Miguel Cabrero, discípulo de la fábrica de Martínez, que hace «piezas de bronce dorado imitando lo antiguo», como escribanías, candeleros, etc., y Domingo de Agreda, que en la calle de San Opropio tenía taller de *broncista y metales*. La industria de los broncistas no se interrumpe en la corte, justo es consignarlo, cuando se perdieron tantas que dieron brillo al arte industrial madrileño, trabajándose en el día muy perfeccionadamente.

Llegado el año de 1808, las tropas francesas hacen cuartel de la fábrica por orden de Murat. Y con este carácter subsiste el edificio, hasta 1812, cuando el general Hill, nuestro aliado, le prende fuego por sus cuatro costados. Pensando como Villamil, y acaso como muchos madrileños, nos preguntamos: ¿No fué el general inglés, antes que

buen aliado, mejor patriota? Porque es el caso, que nuestra manufactura empezaba «a dar celos a los de la misma clase de su nación».

Así acaba la gloriosa historia de la fábrica de la China.

REAL FÁBRICA DE LA FLORIDA

HA de considerarse esta fábrica de cerámica, llamada después de *la Moncloa*, como una continuación, de la destruída pocos años antes en el Buen Retiro: fué establecida por Fernando VII en 1817, y cerrada por Isabel II en 1850.

Pero si no continúa ciertamente la *Moncloa* la tradición gloriosa de la industria de la porcelana del Retiro, tiene un primer período interesante, estudiado de manera incompleta, como todo el transcurso de su producción, decadente en suma.

Concebida la idea de mantener esta artística manufactura por Fernando VII, la pone en práctica — hecho que justifica un elogio al Borbón — instalando los talleres en la real posesión de la Florida, y en el sitio que se conocía por Granjilla de los Jerónimos, en el camino que llevaba a la puerta de San Bernardino. En las dos plantas del edificio quedaron convenientemente montados los talleres necesarios para comenzar la industria *en pequeña escala*, que este era el criterio manifestado por el Rey. Para conseguir estos propósitos se trasladan los escasos efectos y enseres salvados del Buen Retiro, que estaban conservados en el taller de Antonio Bringas, en la calle de San Opropio; taller que supone Pérez Villamil no llegó a funcionar, aunque dice lo contrario el autor del *Paseo por Madrid* cuando detalla que Sureda hizo allí «una loza más bien petrificada, más blanca y más barata que la inglesa».

Con la dirección de Antonio Forni se inaugura la Fábrica de la Florida; usa en un principio las mismas pastas del Retiro, y se surte luego de las tierras de Galapagar, Valdemorillo, Colmenarejo y Viso. Pasan con Antonio Forni a trabajar en la fábrica, los operarios del Buen Retiro Mateo y Vicente Frates, Juan de Avila, José Valentín, Miguel Caravielo, Bernardo Conde, José del Castillo, Francisco Menéndez, Pedro Giorgi, Isidro Francoli y Manuel Viejo, y como operarios nuevos, Faustino Baeza y Juan Rodríguez — Archivo General de la Real Casa —; relación parecida a la que, sin anotar su procedencia, cita Pérez Villamil en su obra. Españoles son la mayor parte de los artífices de la *Moncloa*, cuya lista suma, años después, hasta el número de 160.

No es de extrañar que en esta primera época, bajo la dirección facultativa del antiguo operario de Capo di Monte, y con las mismas pastas y moldes, se hiciera obra tan análoga a la del Buen Retiro, que a este taller se atribuyen en casos, piezas

elaboradas en la Moncloa. Es más: la marca M coronada, usada en la última época del Retiro, hubo de continuar empleándose por Forni y Sureda en la de la Florida, para piezas de servicio particularmente.

Las esperanzas puestas en el taller empiezan pronto a decaer. Aficionada Isabel de Braganza a esta industria, al punto que elabora con habilidad algunas piezas en sus visitas a la fábrica, da ocasión a que se instale un laboratorio especial, que se llamó «Química de la Reina».

Pero no corresponden los resultados a los extraordinarios gastos producidos. El Rey muestra su deseo de hacer frente a la situación y trata de remediar el fracaso total que se avecina. Y así, en 1820, encarga a Bartolomé Sureda que gire una visita de inspección al taller, buscando las causas del desastre económico. Se ponen a la venta los productos en la calle de Santiago, «Casa de Jaramillo», número 32, y nombrado Director Sureda, contiene «con método y buen orden» la ruina del taller, mejorando la calidad de sus productos. Mas la suerte adversa destruye con un incendio, en 1825, el local de la fábrica. Contratiempos y fracasos no desalientan al Rey, y el taller vuelve a levantarse. Por documento del Archivo General de la Casa Real, conocemos que es Joaquín Aguado, Arquitecto encargado de las obras del Patrimonio, quien realiza aquélla. Al poco tiempo Sureda pide la jubilación, sucediéndole D. Antonio Salcedo, cuya inexperiencia señala nuevos decaimientos de la industria. La interinidad—que con este carácter se le nombró—de Mateo Sureda, hermano de Bartolomé, dura varios años; conocedor de la técnica de su hermano, en cuya práctica se formó, no le fueron favorables las circunstancias.

Durante los primeros años del reinado de Isabel II aun se trabaja en la fábrica, acaso como recuerdo y respeto de la Corona al ascendiente de la histórica manufactura. Se llamó al artífice francés Juan Langlois, que había demostrado su competencia en los talleres de Isigny. Pero no correspondió seguramente a lo que de él se esperaba, siendo tan funesta su intervención, que dos años después de ser destituido, en 1848, hubo de cerrarse para siempre el histórico taller.

Esta fábrica, que comenzó empleando los procedimientos conocidos por Forni, y elaborando especialmente piezas de servicio, hizo algunas decorativas, que marcan la transición entre los dos talleres. En su primer período se hicieron, según lo comprueban relaciones e inventarios de las piezas fabricadas, vasos o jarrones decorativos, alguno de buen tamaño..., piezas de vajillas «con flores y doradas, o blancas y con filetes de oro»..., aunque dedicando, en general, su actividad a la loza fina blanca, imitando a la inglesa.

Mariano Carderera dice de esta loza: «la pasta es blanca, opaca, de grano fino, densa y sonora: se compone de arcilla plástica lavada y de polvo de sílice, a la que

suele añadirse kaolín o feldespato descompuesto», dato interesante — ya que Villamil no alude a la parte química en su citada obra — para distinguir las piezas de la Moncloa — más blancas — de las inglesas, que son de color de hueso.

En el *Arte Industrial en España*, dice Pablo Alzola, con respecto a esta loza, que «es lustrosa y de la que se hicieron preciosos jarrones decorados con flores, figuras y placas estampadas con chapas de cobre». Vemos en lo dicho, y lo atestiguan ejemplares que se conservan, la *industrialización* de la fábrica, en su segunda época, suprimiendo casi absolutamente la pintura a mano.

A las marcas que hubo de usar en su primer período esta fábrica, han de agregarse otras dos empleadas después, y que hallamos en piezas de servicio; y así, presentamos una fuente o ensaladera agallonada, con dibujo de paisaje al claroscuro, y otra lisa y blanca, agallonada también, una de las cuales ostenta la marca en crudo, M coronada, sobre la palabra *Moncloa*, y la otra, dos círculos concéntricos sin cerrar en su parte inferior, con la inscripción «Fábrica de Loza, Propia de S. M.» y corona real en su centro.

Un cuarto de siglo después de cerrada la fábrica de la Moncloa, trata el Conde de Morphi de restablecer la industria, fundando una Compañía anónima. Dedicada especialmente a la fabricación de azulejos, quedan de ellos muestra en el pabellón del Retiro, donde se celebran las Exposiciones Nacionales de Pintura y Escultura. La firma Zuloaga, ya entonces prestigiosa en el orden decorativo, es garantía de la mejor calidad en estas obras. En cambio, otras piezas de adorno, como platos vulgares y botes de tipo de farmacia, firmados con la palabra *Moncloa*, correspondientes a la intentona de Morphi, muestran su tosca decoración sobre fondo de tono rojizo; sus no muy famosas calidades, impidieron prosperar a esta industria. Sin embargo, se hicieron con mejor criterio artístico algunos grupos y figuras, adecuados para el adorno de jardines; en el Museo de Reproducciones Artísticas, existen los vaciados pertenecientes a cuatro graciosas figuras de geniecillos con sus atributos, representando *Los elementos*: son obras que ejecutó para la Fábrica, el escultor catalán Justo de Gandarías, de las que no conocemos su reproducción en cerámica.

EL MOBILIARIO EN LA CORTE

DE los muebles españoles, como de toda manifestación de nuestro arte industrial, puede afirmarse que logran en la actualidad la general atención, y en ellos se inspiran en el día decoradores y mueblistas extranjeros. Es el aspecto popular del mueble, con sus tipos definidos en cada región, el que se reproduce especialmente dentro y fuera de nuestra patria. Y si es abundante la documentación gráfica sobre

Los antiguos muebles españoles, son al mismo tiempo escasos los textos correspondientes que suponen algún valor documental, en lo histórico y en lo estético.

Sin embargo, sobre este interés gráfico, mayor o menor según el escrúpulo con que se seleccionaron los ejemplares, ha de reconocerse que ofrecen algunas de aquellas obras noticias divulgadoras del tema. El Barón Davillier, en su tratado sobre las artes decorativas en España; Riaño, en su libro escrito en inglés sobre nuestro arte industrial; Francisco Miquel, en la *Historia del Arte*, y, sobre otros, los Sres. Doménech y Pérez Bueno en su obra, de seguro interés y valor actual, *Muebles antiguos españoles*, manifiestan la importancia de esta industria.

Mas ninguno de aquellos escritores se refiere en particular al mueble madrileño. ¿No presenta éste, acaso, características propias que permitan clasificarlo separadamente entre los muebles españoles? Se manifiestan en particular, en obras que pudiéramos llamar de *arte cortesano*, rico en decoración, compuesta por opulentas tallas, que cuando corresponden a muebles que habían de servir en los reales palacios y en los de nobles y palaciegos que se instalaron en la corte, se significan con elementos representativos de la realeza, emblemas heráldicos, doradas águilas de extendidas alas que sirven de marco a espejos y cornucopias; macizos leones que apoyan su garra sobre la bola terrestre, en señal de dominación..., sosteniendo los preciosos jaspes que forman el tablero de mesas y consolas; motivos ornamentales y otros atributos, rematan el respaldar de tronos y asientos.

Caracterizada la obra madrileña de *entalladores* y ebanistas, en el reinado de los Austrias, por la profusa labor de talla, aun se revela con mayor intensidad en el arte religioso. Retablos, muebles y objetos destinados al culto manifiestan sobre su recargada composición, siguiendo las normas arquitectónicas, el dorado más suntuoso, técnica en la que se especializaron los artífices madrileños desde el siglo XVI, y entre otros, Antonio de Madrigal y Gaspar de Alvareda, examinadores del gremio en 1597, y Bernardo Gaitán, Pedro de Santos y Diego de Tapia, maestros doradores en 1599— Archivo Municipal. Gremios Menores—.

Continúa en el reinado de los primeros Borbones, la decoración a base de la talla dorada. Pero en la época de Carlos III, con los gustos neoclásicos, la labor incrustada de maderas finas o metales, hecha por los *marqueteros* y ebanistas al servicio de la Casa Real, es motivo decorativo que sustituye a la talla y define los muebles de la Corte. Las características madrileñas, a las que nos referimos, tienen su mayor significación en estas *marqueterías finas*, del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX; labores exquisitas, que se distinguen por sus bellos diseños y ejecución muy perfeccionada, en las que se especializaron nuestros artífices. Menos apreciables son seguramente aquellas características en los muebles de tipo popular, cuya

finalidad se concreta al servicio práctico en el hogar; muebles que, libres de influencia cortesana, muestran elementos comunes a la región central, es decir, al arte castellano.

Recibe la obra de escultores, tallistas y ensambladores las influencias que aportaron los artífices que trabajaban en la Corte por la inmigración que implicaba la extensión de los dominios españoles. Las mismas causas, al propio tiempo, determinaron la expansión del gusto español a regiones extrañas; hecho innegable, acaso menos comentado de lo que merece por aquellos tratadistas, que a la vista de las obras del arte nacional advierten los elementos influídos y olvidan consignar cómo se extendieron y se adoptaron los nuestros, por aquellos países donde llegaban nuestras armas conquistadoras o con los que, por razones de Estado, sostuvimos relaciones políticas.

Con independencia de aquella intensa expresión barroca, señaladamente madrileña, el mueble sobrio, severo, austero de líneas, acordado con la arquitectura herreñana, se perpetúa en la Corte a través de épocas y gustos. Cuando desaparece casi totalmente la ornamentación, constituida por la figura humana las menos veces, por animales y monstruos las más, sirviendo de base o remate en aquellos muebles, aun continúa la decoración de taracea, reminiscencia del arte musulmán.

Y cuando después adoptan nuestros artífices aquellos gustos que traen de fuera los artistas al servicio de las Casas reinantes, hacen compatibles estas modalidades nuevas dentro de cada época, con la continuación de la obra tradicional.

En nuestra visita a las clausuras de los conventos de Madrid, acompañando a los Sres. Condes de Casal y de Polentinos, quienes en su competente labor de investigación sobre aquellos elementos que habían de integrar la sección «El culto en Madrid» tuvieron mayor fortuna, hubimos de hallar, sin embargo, ejemplares de industrias madrileñas, muebles principalmente, que, correspondiendo al estilo popular de los siglos XVI y XVII, son manifestación interesante en el aspecto que nos ocupa. No figuran éstos en la Exposición porque, aparte de ser piezas muy definidas, cuyo interés aparecería disminuído con la exhibición de ejemplares aislados, el espacio concedido a esta Sección era solicitado por aquellas obras que, correspondiendo a época posterior, muestran el apogeo de la industria artística en la Corte, con ricas y ostensibles calidades.

En la estrechez de aquellas clausuras, que conservan el ambiente de la época de su fundación respectiva, abundan los ejemplares, cuyo interés se concreta en las incrustaciones, con muy diversos materiales: maderas, marfiles, concha y bronce, sobresaliendo en la labor madrileña el decorado con recortadas placas de concha.

Mesas, arcas, bancos, armarios o vitrinas, llamados también aparadores, escaparates y credencias, de uso práctico en la vida, o destinados a guardar imágenes de la especial devoción de la comunidad, muestran aquellas labores de taracea. Mesas de

reducido tamaño, por cierto muy solicitadas en el día, tienen idéntica ornamentación incrustada, a la de las urnas o vitrinas colocadas sobre ellas, con las que forman un conjunto. El mueble decorado con complicados tableros de figuras geométricas o con placas de marfil y hueso, en las que aparece la figura humana unas veces, diversos animales otras, o tradicionales jarrones de flores y adornos diversos, hubo de construirse por madrileños o vecinos de Madrid, y así hemos podido comprobarlo en alguna de aquellas casas religiosas, aunque en tantas ocasiones se le atribuye un origen italiano, o cuando menos procedencia meridional, dentro de nuestra patria.

Nos cumple incluir aquí, la obra fundamental que presta capital interés a esta Exposición, y que ha valido de encabezamiento a los tratados sobre el mueble español, a pesar de su carácter funerario; el arca de San Isidro, a la que anteriormente nos hemos referido, incluyéndolo como aislado ejemplar en su época, de origen madrileño, en el que la pintura se emplea como motivo de decoración total del mueble. Divulgada su importancia por autorizados escritores, no hemos de insistir sobre la misma.

Respecto a los muebles españoles en general, nos remitimos para su estudio a la obra citada de los Sres. Doménech y Pérez Bueno, y únicamente anotaremos aquí aquellos datos menos divulgados, con una selección de lo madrileño. Pueden servir de documentación gráfica a estos muebles los cuadros de la «escuela de Madrid», muy especialmente. El mueble genuinamente español, que es el bufete o escritorio, llamado también *vargueño*, porque se supone originario de Vargas — Toledo —, sin que se halle ningún dato que lo confirme, se hizo también en Madrid desde el siglo XVII, y así lo comprobamos. En efecto: *el Arancel de precios de 1681* que había de regir en la corte — Biblioteca Nacional, Sala varios —, refiriéndose a los cerrajeros de Madrid, tasa el «herraje para bufete ordinario... en tres ducados»; en el mismo arancel, y con relación a los *entalladores*, se tasa la: «silla de baqueta con dos respuntes y sesenta y dos clavos *chaffones*, dorados... cincuenta y cinco reales»: «silla entablada de baqueta de Moscovia, sesenta y cuatro clavos, de bronce, *escarolados*, dorados, con tres respuntes, de nogal... ochenta y dos reales»: «*bufete de nogal* de vara y media de largo y vara de ancho, todo de una pieza, hierros *dorados* y *parvonados*... doscientos reales; cama de nogal lisa... ciento cuarenta y cuatro reales; cama *agüevada*, de nogal, cuatro cabeceras... doscientos treinta reales, y de *tres cabeceras*... ciento noventa reales; *de dos*... ciento cuarenta y dos reales». Esta interesante relación evita, pues, otras conjeturas sobre los muebles madrileños, y facilita datos precisos sobre su construcción, materiales empleados, y aun diseño de los mismos. Aunque la ocasión no permite transcribir y comentar otros curiosos términos del citado Arancel de Madrid, hemos de completar la noticia referente a los tipos

de muebles, añadiendo que bajo el título de *torneros*, se tasa «el pie de brasero contrahecho de nogal»; y asimismo la labor correspondiente al tornero, en la *cama agüevada de dos cabeceras*. Construyen también los torneros—continuamos refiriéndonos al siglo XVII—juego de ajedrez de boj, precio que se concertaba, según la labor más o menos importante que el comprador demandaba; el juego de damas de fresno o de boj, alcanzaba asimismo distintos precios. En la misma relación se hace mención igualmente del *carretón de lámpara*, que es la garrucha torneada en madera, que se usaba para subir y bajar las lámparas, facilitando el modo de encender la cera o el aceite.

En memorias y relaciones de viajes hechas por extranjeros, se describen los interiores madrileños, y de manera consiguiente los objetos y muebles que los decoraban. Así, las Memorias de la Condesa d'Aulnoy, *La Ville et la Court de Madrid*, del siglo XVII, recogidas por Mme. Carey, contienen noticias de interés especial en esta ocasión, por referirse a Madrid particularmente. Se citan en éstas, entre otras piezas del mobiliario, las camas «de cobre dorado, con remates de marfil y ébano; la cabecera guarnecida con cuatro pisos de pequeños balaústres muy bien trabajados», y los *escaparates* o armarios cerrados «por un gran espejo con incrustaciones en concha y bronce», referencia que coincide con la decoración que presentan los muebles conservados en clausura y correspondientes al XVII en general.

Entre los mueblistas madrileños cita Riaño a Pedro Gutiérrez, que presentó al Rey Felipe III una instancia, en la que decía «que los *contadores* y *bufetes* que cuestan quinientos, seiscientos y setecientos reales, traídos de Alemania, se hacen aquí por doscientos cincuenta y trescientos reales —Archivo Histórico—; el mismo Rey, en pragmática dada en Valladolid en 1603, prohibió «los bufetes de cualquier clase venidos de Nuremberg».

Otra cita interesante y divulgada, que se refiere a Madrid, es la de Juan de Zabaleta en *El día de fiesta*, donde se describe la casa madrileña a fines del siglo XVII. En el recibimiento se hallan escaños y cajones; tapices flamencos decoran los muros de la primera sala; en el estrado, almohadas y sillas de terciopelo carmesí, alfombra turca, «tan grande y tan varia, que parece suelo de un jardín»; en medio, brasero de plata, sin lumbre, «que entre las flores y cuadros más parece fuente que brasero»; en otra sala o cuadra, «son colgaduras unas escarlatas cortadas a espacios iguales, con puntas de oro de dos cabezas», almohadas de lo mismo y sillas de baqueta con clavos dorados..., y brasero con caja de ébano y marfil, éste con herraj encendido, «tan grande, que se juzgaba estanque de rescoldo»; «escritorios de preciosa materia y labor»; encima de éstos, estatuas de madera; en los rincones, *escaparates* con alhajas, y en el dormitorio, cama con colgaduras, y otro estrado con la misma tela que la cama.

Se hicieron en Madrid arcas, que tienen el histórico precedente de la de San Isidro, en los tipos tradicionales, abundando las de la época barroca. En el Museo «South Kensington», de Londres, se conserva un interesante cofre, procedente del convento de Loeches, donación del Conde Duque de Olivares.

Con los talleres reales, durante la segunda mitad del siglo XVIII, aumenta considerablemente la importancia de la industria del mueble, a los que Carlos III, en especial, presta la mayor protección. Aficiones de Carlos IV le llevan a trabajar personalmente en las «piezas de maderas finas» del Monasterio del Escorial, que se terminan en 1831, bajo la dirección de Ángel Maeso. Sigue floreciente esta industria en el siglo XIX, hasta el punto que «la obra de ebanistería madrileña tiene extensión a las poblaciones de las cercanías».

No corresponde a la índole del presente trabajo incluir, a la manera que hace Riaño, en su obra sobre las artes industriales en España, las relaciones de artífices especializados en diferentes industrias. Extensas, en verdad, serían éstas, aun incluyendo únicamente los nombres de madrileños, muchos inéditos. Desde Gregorio Navarro, que en 1596 solicita el pago de servicios prestados como ensamblador «durante veinte años en Flandes y otras jornadas», y Sebastián Cornejo, al servicio de la Reina en 1630, que es «de los buenos ebanistas que hay aquí» — Archivo general de la Real Casa —, con Juan Vimberg, arquero de S. M. y ebanista de Cámara en 1653 — Archivo de Historia Nacional —; y en el siglo XVIII, Juan de Arellano, ebanista, del mismo nombre y apellido que el famoso pintor de flores, que pide se le nombre *ayudante de Furriera*, «para tener uniforme los días de besamanos», y Domingo Arias, ensamblador de la Casa de la Reina en 1725, y José Rodríguez y Francisco Beltrán, veedores respectivamente de los gremios reunidos en 1751, de ebanistas y entalladores y de ensambladores — Archivo Municipal —, hasta los de principios del XIX, Cristóbal Martín, establecido en la Carrera de San Jerónimo; Pedro Peironceli, en la calle del Avemaría, que presenta una «cuna de caoba con movimiento sobre dos columnas, a la inglesa» en la Exposición del Conservatorio de Artes, y Manuel López, «carpintero de la Villa», adornista de las Casas Consistoriales en ocasión de ceremonias regias, y *tramoyista* que fué de los teatros de la Cruz y del Príncipe, y Felipe Cambria y Antonio Carbajal, al servicio del Ayuntamiento..., cuyos nombres apuntamos, tratando de dar la impresión de cómo puede completarse en su día la relación biográfica de los artífices vecinos de Madrid.

Varias pequeñas industrias complementan y tienen su aplicación en la del mueble: así, la pintura en cristal, que por citas determinadas sabemos que se hizo en Madrid; es del tipo del *egломisé* francés, y puede estudiarse especialmente, en muebles de la época de Carlos IV. Los *estucos*, que consiguieron perfectas imitaciones de

jaspes y mármoles, igualando a los italianos, y se emplearon, no sólo en el decorado de los muros, sino como tableros de mesas y consolas, representando mosaicos; los esmaltes se aplicaron al mueble como elemento decorativo, y en ellos probaron su habilidad los madrileños, ejecutándolos en las diversas técnicas. Y así, por el año 1827 se distinguió Diego Herranz, haciendo estos adornos para muebles, que se decoraban del mismo modo con bronce, en cuya labor sobresalió Domingo Urquiza, citado por Ponz, fundidor de la Casa de la Moneda, y que hizo varias obras para el Infante Don Gabriel.

Joaquín Troconiz figura entre los más especializados *doradores a fuego*, con Gabriel Pérez, Cristóbal Guío —que trabajó en el Buen Retiro— y Simón Mateo Sánchez, al servicio de la Casa Real.

SILLAS DE MANO

HASTA que, llegado el siglo XVIII, tallistas, pintores, doradores y tapiceros construyen muy decoradas sillas de mano, de elegante traza y con las características de los muebles finos de los reinados de los Carlos III y IV, puede decirse que no se manifiesta el interés de esta industria, cuya ejecución correspondió, en general, a maestros especializados en el mobiliario. En época anterior a la citada, se construían las sillas de mano de mayores proporciones, faltas de decoración y recubiertas generalmente de cuero. En las pesadas formas de las literas de los siglos XVI y XVII, privadas asimismo de toda decoración, hubo de influir el que su mismo peso material no preocupaba a los constructores, puesto que eran conducidas generalmente por caballerías que, colocadas una delante y otra detrás de la caja, sostenían sus varas.

Por curiosa citamos la Real Cédula de 1786, que nos muestra detalles interesantes sobre la labor y elementos que componían las sillas de mano, de uso público, en el siglo XVIII: «Serán de construcción decente, pintadas, con sus cortinas y vidrios»; y se añade que no habían de confundirse con las del teatro, las de la Real Hermandad del Refugio ni con otras que sirvan *para llevar enfermos*, para lo cual se exigía se pintasen sus cajas con colores determinados. Sólo había de ocuparlas una persona que, cuando más, podía llevar a una *criatura pequeña*. Prestaban sus servicios de siete u ocho de la mañana a doce de la noche por cuatro reales vellón, *sin propina ni otro agasajo*. Los silleteros, que así se llamaban los portadores de estas sillas, habían de ir uniformados «guardando moderación en obras y palabras». Con criterio moralista se prevenía a los silleteros que «no podían conducir a las hijas e hijos de familia a parajes y casas de que puedan resultar consecuencias poco decorosas». Se concedió este servicio público de sillas de mano, a Antonio Dellessement. Fueron éstas doce,

que habían de situarse en la Puerta del Sol, plazuelas de Santo Domingo, Antón Martín, de la Cebada, Santa Cruz y cerca de Palacio.

Fué maestro especializado a fines del XVIII y principios del XIX Fernando Rodríguez, de quien presentamos en esta EXPOSICIÓN un detallado diseño de silla destinada al servicio de la Casa Real, y cuya descripción, hecha en el mismo dibujo coloreado, es como sigue: «Silla rica de gala, de madera preparada para talla y adornada de esculturas como el diseño, con sus dos varas también talladas, vestida de *tisù glacè* o raso blanco, está bordada de seda con sus cortinajes y pabellón también de raso con el mismo bordado; su cordonería correspondiente de plata, oro y piedras, con adorno de lentejuelas de varias clases..., dorada a bruñido, pulimentada y charolada, adornada con friso de bronce cincelado y plateado, cordones guarnecidos como las vestiduras, cristales adornados con filetes dorados; costó sesenta mil reales poco más o menos.» Firmado en Madrid por Fernando Rodríguez. Vemos, pues, en la construcción de estas sillas, que tanto la decoración exterior de la caja, como su guarnecido interior, se completan por exquisitas labores de ebanistería, tallado, tapicería, cordonería y pasamanería, manufacturas madrileñas que lograron general estimación por la habilidad de los distintos operarios que las realizaban.

Las dos sillas de mano que figuran en la Exposición, cedidas por S. M. el Rey, son bellos ejemplares de esta industria madrileña.

REAL PLATERÍA DE MARTÍNEZ

Los madrileños todos recuerdan la bella columnata de estilo neoclásico, no ha muchos años desaparecida de Madrid, que sombreada por los altos plátanos del que se llamó Prado Viejo de San Jerónimo, era fachada de la escuela y fábrica conocida vulgarmente por «Platería de Martínez». Se fundó, bajo la protección de Carlos III, por el prestigioso orfebre aragonés Antonio Martínez Barrio. Edificio tan madrileño, tan elegante en su traza, de los que no había sobrados en la villa y corte, era ornato histórico del paseo del Prado. Lamentable fué la desaparición de aquella portada, cuando aun se apreciaba en ella el mejor estado de conservación.

El lugar en que estuvo, tiene aún el nombre de «Plaza de la Platería de Martínez»; en su solar se inauguró no ha mucho un *hotel* de viajeros.

Ha de citarse siempre esta fábrica entre las que más contribuyeron al esplendor de la industria artística madrileña. La perfección técnica de la obra de Martínez, el buen gusto de las piezas que salían de su taller, pueden apreciarse en las muchas que hoy se conservan en las casas madrileñas, con el punzón de la fábrica.

Formaba la fachada del edificio de la fábrica, una galería de diez columnas, de orden dórico, labradas en piedra de Colmenar, rematada por un cuerpo ático sobre el que se levantaba un bello grupo escultórico que representaba a Minerva premiando las nobles artes. Este grupo se desmontó mucho tiempo antes que la portada y no se conoce su paradero. Al plinto de ambas cornisas sirvió de ornamento una serie de vasos de tipo etrusco, que formaban un conjunto del mejor gusto.

¿Quién fué el autor de esta sencilla y elegante portada? Mesonero Romanos, Fernández de los Ríos, Madoz, Ossorio... afirman que fué obra de Carlos Vargas. Pero en el Archivo Municipal existe el proyecto del edificio, por cierto muy bien dibujado y planeado, firmado por *Francisco Ribas*, e informado por el que se intitulaba *Arquitecto y Fontanero mayor de la villa*, Juan de Villanueva. En la obra documental *Noticia de los Arquitectos y la Arquitectura en España*, de Eugenio Llaguno y Amírola, se cita entre los edificios que construyó Martín Rodríguez, sobrino y discípulo de D. Ventura, la Platería de Martínez. Todo esto indica cierta confusión sobre quién fué el arquitecto que llevó a cabo la obra. En nuestra opinión sobre los planos presentados por estos arquitectos, y así se comprueba conociendo el de Ribas, introdujo algunas modificaciones y añadió el segundo cuerpo, el citado Carlos Vargas, ingeniero militar, quien pudo dirigir la terminación de la obra, atribuyéndosele todo el mérito de la misma.

Fué en el año 1792 cuando se comenzó—no cuando se termina, como dicen algunos autores—el edificio, al que trasladó Martínez su taller.

Se manifiesta ya el temperamento de artista del platero al levantar la bella portada descrita para entrada de su fábrica. Como industrial hubiese pensado únicamente en grandes muros que, con las luces necesarias, formasen un recinto a propósito para instalar talleres y máquinas. Pero Antonio Martínez quiso dar esta nota de arte, no ostentosa ciertamente, eligiendo para decorarla la línea menor de fachada. Lo que se calificó de error, tuvo razón para hacerse, por la irregularidad del solar que adquirió el orfebre, limitado por la terminación de las calles de las Huertas y de San Juan, por la de Nuestra Señora de la Leche—llamada hoy de la Alameda—, la del Gobernador, que conserva su nombre, y el Prado Viejo de San Jerónimo. Orientar a éste—que era la línea mayor del solar—la fachada monumental, hubiera sido un alarde pretencioso y no práctico, tratándose de un edificio taller.

En el interior, un vestíbulo pintado al fresco en el llamado *estilo pompeyano* daba entrada a otra sala de forma octógona, en cuyo centro y en un escaparate de grandes proporciones y de la misma forma que la cámara, deslumbraban las preciosas piezas de platería y alhajas que se labraban en la casa.

La cita de otros datos que conservamos, describiendo los talleres, no caben en los

límites de este prólogo (1). Tenía la fábrica un jardín con plantaciones de arrayanes y boj, decorado con estatuas de piedra, en el que se hallaban cenadores, estanques, fuentes y una *montaña rusa*, con otros entretenimientos propios de la época.

Aparece en Madrid D. Antonio Martínez a mediados del XVIII, cuando se acentúa la completa decadencia del gusto barroco, estilo que tuvo tan implacables detractores como *Jovellanos, Llaguno, Ceán y Azara: sobre sus despojos florecen los renuevos del arte clásico*, que se marcan en la orfebrería muy especialmente.

Llegó el orfebre a la corte, con prestigios consagrados en Zaragoza, donde ostentó el título de *perito fiel y legal* para ejercer libremente el arte de la orfebrería; no menos consagrados en Huesca, su ciudad natal, donde hizo la custodia de plata sobredorada para la iglesia de Angüés. Y, por último, fué investido del cargo de Mayordomo de la histórica Congregación de San Eloy, en la que había ejercido ya otros cargos. Con tales antecedentes se encontraba con autoridad y con medios para desenvolverse y dominar el complejo y pretencioso ambiente de su profesión.

La placa de plata sobredorada que presentamos en la Exposición, de positivo valor por su dibujo y técnica, tiene la particularidad de estar firmada de mano de Martínez y no con el punzón oficial de la fábrica.

De la distinción personal y moral de Martínez Barrio, y de su viva inteligencia, dice más el glorioso pincel de Francisco Bayéu que lo que pudiéramos añadir nosotros. Este retrato debe corresponder a la época en que residía Martínez en Zaragoza, donde se celebró su casamiento con D.^a María Ignacia Hartó, porque en estos años estuvo Bayéu en aquella ciudad de vuelta de la Corte, donde, por cierto, estudió con Mengs.

Natural era que hombre de la prestancia del platero encontrara en el Rey Carlos III un interlocutor primero, y después, más que un protector, un verdadero colaborador; y de la inteligencia que se estableció entre el Rey y el artífice es documento la Real Cédula de 18 de marzo de 1783, en la que se facilita y promueve la afición al trabajo artístico y útil.

En el año 1778 se establece, pues, la escuela y se encarga de su dirección Martínez, ya de regreso en la corte después de haber estado en París y en Londres a expensas del Soberano.

Se instala aquélla, primeramente, en la calle de Alcalá, en lugar donde hoy se levanta el *Banco del Río de la Plata*. Se traslada luego a la calle de las Infantas, hasta su establecimiento definitivo frente al Jardín Botánico. Entre los discípulos que más se distinguieron en esta Escuela figuran Nicolás Roche, natural de Madrid, que fué

(1) En monografía publicada por el *Boletín de la Sociedad de Excursiones*, tomo XXXI, 1923, y en una conferencia de la serie organizada por esta Sociedad con motivo de la Exposición de Orfebrería civil, tuvimos ocasión de tratar con mayor extensión este tema.

hábil cincelador y grabador; Luis Cobos, que se distinguió como mecánico; excelente dibujante fué Gregorio Martínez, que murió en París cuando se perfeccionaba en su arte. Se distinguieron también como hábiles orfebres Domingo Conde, quien casó con una hermana de Martínez, y Macazaga, buen grabador de troqueles, que, con la estimación del maestro, llegó a casarse, terminada su enseñanza en la fabrica, con la otra hermana del fundador. Por último, José Calzado se distinguió en la ejecución de obras esmaltadas.

En esta Exposición presentamos algunos de los más interesantes modelos hechos en el regio taller. La palabra fábrica, aplicada al taller montado en gran escala por el platero Martínez Barrio, no supone en este caso la fabricación de piezas en serie como hoy se hace, y si es cierto que ya se emplearon los troqueles, simplificando la mano de obra, lo es asimismo que continuó la labor de repujado y cincelado, que completaba el decorado de muchas piezas; por construirse en acero los troqueles y no de hierro — como eran los de otros talleres — se consiguió la mayor limpieza y perfección de línea en todos los resaltos; la ornamentación misma de estas piezas, comparada con la de otras de laboración industrial hechas en el día, acusa con su buen gusto una finura de ejecución que no se aprecia ciertamente en muchas de las obras modernas. Los remates y piezas aplicadas como motivo de decoración en muchos de estos objetos de plata, aunque fundidos, eran luego repasados cuidadosamente a cincel por discípulos adelantados.

Otra particularidad del trabajo que dirigía Antonio Martínez era la plata *sobre-dorada*, técnica conseguida con perfeccionado procedimiento técnico y que puede contemplarse en las piezas de este orden que presentamos en la Exposición.

La fábrica de Martínez se cita con elogio, en general, en los tratados más o menos completos sobre la orfebrería española. Es excepción a lo dicho, las palabras de Pérez Villamil, que, acaso con el fin de destacar otras industrias, no reconoce el verdadero valor artístico de este taller. Es indudable que se estableció una competencia entre esta grande industria y las antiguas platerías, abaratando aquélla la obra, pero sin perder su calidad artística ni copiando lo extranjero, como supone el citado autor.

Las máquinas e instrumentos de que se valían los artífices de la fábrica suponían un adelanto grande en su época. Si algunas máquinas fueron construídas con arreglo a los dibujos y modelos que de Inglaterra trajo el fundador, hubo otras que eran de su *invención* y aun hechas antes del viaje. Estas aparecen inventariadas como de la exclusiva propiedad de D. Antonio Martínez.

Tal debía ser su competencia como mecánico, que en el artículo tercero del reglamento se le impone la siguiente condición: «Que ha de ser de la obligación de D. An-

tonio Martínez construir alguna máquina semejante a las de su invención, anteriores a su viaje al extranjero, e igualmente instruir a sus discípulos.»

El reglamento se refiere a la primera época, la más interesante del platero, cuando trabaja en Madrid en su taller de la calle de Alcalá.

El viaje de Martínez a París y Londres, comisionado por el Rey, se comenta, a nuestro juicio erróneamente, por algunos tratadistas. No va Martínez a copiar el arte francés o el inglés, en el viaje—que en su época se consideraba transcendental aventura—. Martínez va a estudiar, con amplitud de criterio, los adelantos modernos en las máquinas que abrevian la manufactura. Y en el gusto neoclásico que domina en la Corte desde antes de su viaje se realiza su labor. La obra es compleja, el modelado a martillo prepara las masas; se troquela en la decoración, pero se repasa a cincel; se hacen alhajas con características muy españolas, y el dorado a fuego demuestra perfecto conocimiento de su técnica.

Dos talleres especiales se instalaron en la Real Fábrica, independientes del ramo de la platería, que continuaron su actividad en tiempo de los descendientes del fundador. Fueron el de bronce y el de alabastro, y guardan analogía en la idea de su creación con los que separadamente de la industria de la porcelana se implantaron en el Buen Retiro. La producción de aquellos talleres no ha sido estudiada. La ocasión sólo nos permite consignar que en el de bronce se hizo excelente labor, señaladamente en el dorado a fuego, y tanto, que se atribuye procedencia francesa a obras, entre otras relojes, como una que figura en la Exposición que, según inventario, se labró en aquel taller. Se han de mencionar como destacados operarios del mismo, a Inocencio de Elooria, pensionado en Madrid por la provincia de Alava, que trabajó en bronce, como Miguel Cabrero, emparentado con el director de la fábrica y especializado en el dorado de piezas: escribanías, relojes, candelabros..., algunas de las cuales presentó en la Exposición de 1827 en el Conservatorio de Artes.

Se presentan en esta Exposición, dos figuras de tipo clásico hechas en alabastro, que proceden del taller de la fábrica. Estas esculturas, cajas de relojes, jarrones, templetos decorativos, etc., etc., constituyen la labor en aquél ejecutada. A decir verdad, es superior el valor decorativo de estas piezas, al puramente escultórico.

Don Antonio Martínez murió muy poco después de empezar a funcionar su última fábrica, en el año 1798.

Se hizo cargo de la dirección de la misma D. Teodoro Zia, quien con su talento y laboriosidad consigue mantener el prestigio adquirido por la platería, siendo al mismo tiempo tutor y curador de D.^a Josefa Martínez, hija única del artista, nacida dos meses después de muerto su padre. Contrajo matrimonio D.^a Josefa con el distinguido Coronel D. Pablo Cabrero, el año 1818; solicitó entonces del Rey la protec-

ción que de antiguo se había dispensado a la fábrica; accediendo el monarca, expidió el título de «Platería de la Real Casa y Cámara de SS. MM.»

Don Pablo Cabrero no dedicó su actividad a materias de arte ni industriales, mas tuvo el mérito de continuar competentemente por algún tiempo la tradición de la fábrica. Pero pronto comienza su decadencia industrial, y para hacer frente a los inmensos gastos que exigía la fabricación, dispusieron los nietos de Martínez arrendarla a la Compañía de General «El Iris», la cual determinó entregar la dirección del taller a José Ramírez de Arellano, artista de extraordinario mérito, que se había distinguido antes en la misma fábrica como cincelador y grabador, continuando la gloriosa tradición de la platería madrileña.

Sin embargo, a partir de esta época comienza un marcado declive en la producción del histórico taller, que le lleva a su definitiva clausura.

Fueron los últimos destinos del edificio albergar la Exposición de Bellas Artes del año 1870, en la que firmaban lienzos Carlos Haes, García Hispaletto, Vera, Nin y Tudor, Palmaroli, Domingo y Fortuny. Sirvió también uno de sus espaciosos salones para presentar un diorama pintado al temple, que representaba el Real Monasterio del Escorial, análogo en procedimiento a los que hoy se exhiben en varias capitales europeas.

Con pena vimos desmontar, no ha mucho tiempo, la portada del edificio, tan madrileña, vendida a una sociedad artística de Valencia, que con su adquisición dió una prueba de buen gusto digna de elogio. Es de lamentar que, por desidia, perdiera Madrid aquella columnata, ornato histórico del paseo del Prado.

ABANICOS

AUNQUE siempre ha sido Madrid centro principal del comercio de esta industria, artística por excelencia, no es común el pensar que su producción tuvo un desarrollo cierto en la Corte, desde el siglo XVII. Aparte de la grande importación francesa, en el reinado de los Borbones particularmente, a la que sigue en importancia la inglesa, de China y Japón especialmente, llegan a España curiosos ejemplares. Dentro de nuestra patria, las primeras noticias que se tienen del Gremio de Abaniqueros corresponden al reino de Aragón, haciéndose después industria de ellos en Valencia particularmente, así como en Barcelona y Zaragoza.

Habiendo celebrado la SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE, el año de 1920, su «Exposición del Abanico en España», publicó a un tiempo con la inauguración, el Catálogo ilustrado, primera obra documental en España sobre la materia; su autor, D. Joaquín Ezquerro del Bayo, especializado en el estudio de este arte industrial, trata el tema de manera completa.

Más interesando aisladamente en esta ocasión lo que a Madrid se refiere, corresponde anotar aquí un dato preciso sobre esta industria madrileña. En el Archivo Municipal —Sección Gremios Menores—, celosamente atendido, hallamos un documento en el que figuran ocho abaniqueros, «maestros de esta villa de hacer varillas de abanicos de hueso, concha, marfil y cualquier género de madera», que nombran procuradores para que comparezcan ante el Consejo de Castilla, y piden se forme Gremio y hagan ordenanzas. En el mismo expediente quedan luego consignados los nombres de los ocho abaniqueros. Son éstos: Francisco Trigo, Juan de Robles, Diego de Mazas, José de Lorenzana, Simón Ramírez, Pedro Trigo, José Villagómez y Francisco Antonio Díaz, *vecinos de esta corte y maestros de hacer varillas de abanicos*. El expediente tiene fecha de 1693. Ha de tenerse en cuenta, para afirmar una mayor importancia de esta industria en Madrid, que en el *Diccionario de artífices sevillanos* no logró incluir Gestoso sino tres abaniqueros, siendo ciudad donde tanto uso se hizo de ellos. Consigna Larruga que en la corte hubo buenos abaniqueros, y añade, con respecto a su técnica: «todo se hace a pincel» y por artífices «ingeniosos y aplicados que con la lima imitan cualquier entrepado que se les presente».

Los operarios pintores del Buen Retiro hubieron de alternar su labor en la fábrica con la pintura de abanicos, aunque no aporta P. Villamil datos concretos a la materia. Durante el siglo XVIII aumentó la importación francesa, que surte al comercio de la villa. Pero a fines del mismo siglo existían en Madrid: una fábrica en la Red de San Luis, donde se instruía a diferentes aprendices en este arte, entre los que se distingue Mañer, «mozo de mucha habilidad», que puso taller en la calle del Carmen y que, según Larruga, compuso «abanicos quebrados de mucho coste», y a estos trabajos se dedicó especialmente; la que estableció el francés Eugenio Prost, con quien colaboraba su mujer, hábil en esta manufactura, y otra en la calle del Olivo Bajo, que continúa a principios del siglo XIX y que se cita en la obra — 1815 — *Paseo por Madrid*.

Entrado el siglo XIX, aparte de los citados por Ezquerria, encontramos a Felipe Raby, abaniquero de Madrid, que expuso curiosos ejemplares en la Exposición de Industrias celebrada en 1827; en aquella ocasión presentaron también, abanicos de *filigrana de plata* — dato interesante, pues suele suponerse procedencia cordobesa a los de este tipo — los maestros plateros Espinosa y Casanova, con taller en la calle de Alcalá, uno de cuyos ejemplares tenía «el retrato de Su Majestad», y fué construído por el obrero Antonio Durán. En el último tercio del mismo siglo aumenta el desenvolvimiento de esta industria madrileña, alternando en el comercio, con los traídos de Valencia, los importados de China y Japón.

ENCUADERNADORES

CONSTITUYE una Sección determinada en la actual Exposición «La imprenta en Madrid»; a ella se agregó, siguiendo el criterio de completar la «industria del libro», lo que a encuadernaciones se refiere. Así, pues, a la citada Sección nos remitimos, donde se trata competentemente cuanto a este arte industrial se refiere. Únicamente nos corresponde, dentro del criterio seguido, consignar bajo este epígrafe los valores manifiestos de esta industria, esencialmente artística, y su brillante realización en Madrid desde el siglo XVIII. Antes se ejerció en la Corte, con la finalidad exclusiva de servir a las imprentas, encuadernando el libro en tipos vulgares con tapas de badana o de pergamino, cuya primera materia ofrecían los curtidores de la capital. Con el florecimiento de la encuadernación en el siglo XVIII, aunque sin llegar acaso a la perfección del arte francés, del que se siguen normas en el reinado de los primeros Borbones, apréciase no obstante, en la labor madrileña, cualidades propias, esencialmente coloristas, conseguidas con los más vivos tintes y buena calidad de oro; completan el conjunto estético, no inferior al de la encuadernación extranjera, los muy variados hierros que estampan diseños, siguiendo el gusto de la época. Las llamadas encuadernaciones «de mosaico», ostentan en sus polícromas tapas, la extremada labor de estos artífices madrileños, que prestan interés singular a la Sección antes citada, perteneciendo los más bellos ejemplares a la colección de *Guías* del Sr. Boix.

Puede decirse que cada maestro, en su taller doméstico, es oficial de todas las labores. Desde Juan López Puente, librero de Madrid, que en 1574 se obliga a encuadernar en *becerro*, con sus tapas y manezuelas, 200 misales a ocho y medio reales; y Juan de Torres, que encuaderna en pergamino a la italiana los libros del Nuevo Rezado; y Gaspar Díaz, que da poder en 1578 al mercader de Pamplona Hernando de Espinar, para comprar las tablas de haya por el precio que le pidieren para encuadernar libros de su oficio... en *becerrillo leonado*, y otros encuadernadores del siglo XVI, con Gil Ramos, Francisco Márquez y Miguel Martínez en el XVII, a los que alude Pérez Pastor en su relación de impresores y libreros de Madrid, publicada por la Real Academia Española, hasta que se acreditan los nombres de Antonio Sancha y Joaquín Ibarra en la siguiente centuria, los encuadernadores de Madrid formarían aquí muy extensa relación. Ha de advertirse que de la mayor parte de las imprentas madrileñas del siglo XVIII salía el libro encuadernado, que con este fin establecieron un taller particular. No hemos de omitir los nombres de Pérez de Soto, Manuel Mena y Juan Gómez, que encuadernó, por cierto, las *Ordenanzas de la Hermandad del glorioso San Jerónimo*, formada por los impresores y libreros de Madrid.

En el siglo XIX, con otros más conocidos, sobresalen Francisco Cifuentes, con taller en la calle de Preciados, que en la citada Exposición de Industrias de 1827 presentó un *Quijote* bellamente encuadernado; Santiago Martín, encuadernador de la Real Casa, que asimismo expuso una edición de la *Biblia* encuadernada en tafite, y Antonio Suárez, nombrado encuadernador de Cámara, establecido en la calle de Abades, 18; Ginesta, Tomás Cobo, Marazuela, Paumard y otros, mediado el siglo, sostienen el crédito de esta industria artística en Madrid.

INSTRUMENTOS DE MÚSICA

AUNQUE no alcanzó en Madrid esta industria la importancia que en el extranjero, donde se inmortalizaron artífices, por su inventiva y perfeccionada ejecución de algunos determinados instrumentos musicales, hemos de hacer mención de aquellos que constituyen el aspecto más interesante y poco divulgado de esta industria madrileña. La clase de instrumentos que se construyeron con mayor perfección en la Corte son el piano-forte, entre los de percusión, y la guitarra, entre los de pulsación.

Antiguas son en Madrid las guitarrerías. El Gremio de Guitarreros, formado también por los violeros, que lograron fama, se regía por Ordenanzas que tienen fecha de 1578, reformadas en el siguiente siglo. No eran muchos los que a esta industria se dedicaron; hasta que en el siglo XIX, cuando cesa la opresión de las ordenanzas, puede desenvolverse aquélla, al punto que en el año treinta del siglo pasado había en la capital quince talleres de guitarreros.

Contaron éstos, entre los elementos componentes, con excelentes cuerdas, que se fabricaban desde 1732, y que eran «tan buenas como las fabricadas fuera del Reino». Hubo también en la Corte hábiles fabricantes de bordones, y así la Real orden de 1754, que permitía la entrada del *latón batido y tirado en hojas*, prohibía como excepción «las cuerdas doradas (de aquel metal) para clavicordio, que hacen bien los de Madrid». Tuvieron fama las guitarras y cuerdas para las mismas, que se hacían en aquella época en la calle Angosta de Majaderitos o Majadericos, hoy de Cádiz. Labor de ebanistas y marqueteros eran las cajas. Algunas de éstas se adornan con verdaderos mosaicos en maderas finas. A mediados del siglo XIX, como decimos, se desarrolló en extremo esta industria, y se distinguen, con Julián Llorente, hábil guitarrero de la calle del Bastero, Francisco González y José Ramírez, entre otros.

En cambio, la manufactura de violines es de escasa consideración, aunque son apreciados hoy los que en el segundo tercio del XVIII construyeron y firmaron Contreras, vecino de Madrid—llamado *el Granadino*—, y *el Curita*, apodo que le dió el pueblo madrileño por su condición de presbítero, que no omitía al firmar sus obras.

El Real Conservatorio de Música y Declamación expone un curioso ejemplar del primero de los artífices citados.

Entre los constructores en Madrid de pianos-fortes figura en primer lugar Francisco Flórez, del que se presenta un interesante y excepcional ejemplar en la Exposición; es de los que se llamaban *pianos-orquesta*, porque contienen bombos, platillos y campanillas, encerrados con el mecanismo vertical del piano, en la parte alta del mueble, sobre el teclado. Hizo Flórez sus pianos en el tipo de los ingleses, y ya los construía en 1784, aunque aparece firmado en 1807 el citado, del que es expositor S. M. el Rey. Este piano constituye un mueble de caoba, profusamente decorado, con bronce dorados a fuego, pinturas en cristal, y como remate, un medallón tallado con los bustos de Carlos IV y María Luisa: pero acaso su misma riqueza, resta ligereza al conjunto. También los hizo en la Corte, Montano, por el sistema francés; trabajó después Vicente Ferrer, natural de Alicante y muerto en Madrid, cuyos pianos fueron un precedente del tipo Erard. Francisco Fernández, vecino de la Villa y proveedor de la Real Casa, trabajaba por el año de 1834; habíase dedicado durante cincuenta años a su oficio de ebanista, construyendo después pianos horizontales y verticales, distinguiéndose, lógicamente, en el decorado de los mismos, con incrustaciones de maderas finas; hizo también pianos de cola, algunos de los cuales se destinaron a los Sitios Reales. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional, de donde anotamos los últimos datos, se añade: «no falta a los madrileños el talento, habilidad e ingenio de las demás naciones» para la construcción de estos instrumentos.

Estableció también a principios del XIX, Juan Hosschruders, alemán, un taller en la calle de Hortaleza, número 12, que después trasladó a la calle de la Luna. En la Exposición figura un piano de este constructor, firmado y fechado en 1821, en la primera calle citada, y propiedad hoy del convento de la Concepción Jerónima.

Los pianos de Madrid logran justa fama; «la suavidad y sonoridad en las voces aseguran el aprecio de los pianos *construidos en la corte*», dice Mesonero, y añade, que hacia 1830 se construían en Madrid unos doscientos pianos al año.

Tiene precedente el piano-forte en España, en el clave y clavicordio—*clavecin* francés—, con sus cuerdas percutidas, como en el piano, y forma rectangular; son tipos de menor tamaño que el clave, la espineta y el virginal; el clavicordio fué el más usado en Madrid, conociéndose también el monocordio—una sola cuerda—en el siglo XVI.

En Barcelona, Zaragoza y Sevilla se distinguían, al mismo tiempo y respectivamente, Mariano Guarro, Enríquez, hacia el 1780, y Juan de Mármol, en 1783.

Son importados en Madrid los *instrumentos de aire* procedentes de Francia y Alemania, hasta que a principios del siglo XIX se establecen tres talleres—uno en

la calle del Caballero de Gracia, frente a la iglesia—, en los que la obra realizada hizo escribir: «por su perfección y baratura nada se introduce del extranjero». Dado el espacio de que disponemos, el asunto no precisa más extenso comentario.

TALLERES DE COCHES

CUANDO Madrid fué asiento de la Corte, hubo de aumentar considerablemente su población y comercio, y así se vieron sus calles transitadas por los carruajes y carrozas de cortesanos y grandes señores que seguían al Rey. Bajo sus puertas pasaban a diario, *coches de camino* arrastrados por mulas, generalmente, en los que llegaban o salían de la villa quienes podían viajar por tal medio. Pinturas de los siglos XVI y XVII dan idea de las pesadas formas de estos coches, no suavizadas aún por las doradas tallas barrocas que las decoran después. Sus cajas se cubrían al exterior con oscuros cordobanes, y se revestían con sedas o damascos al interior. Quedaba sostenida la caja del coche por correas que la levantaban escasamente del suelo, a lo que se llamó suspensión sobre *sopandas*; caracteriza a estos coches la gran desproporción que se observa entre el juego de las ruedas traseras y el de las delanteras. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional leemos: «en 1548 se vió el primer coche en Madrid», noticia lacónica que no añade otra documentación a la materia.

Conociéndose datos curiosos sobre coches y carrozas, y aun los nombres de algunos de los maestros que los hicieron, ninguno se refiere a talleres determinados; son los primeros conocidos los de fines del XVIII, cuando se les concede el título de Reales Talleres.

La tradicional devoción de los Reyes a la Virgen del convento de Atocha fué ocasión de que continuamente saliesen a la calle, en vistosa comitiva, los más ricos coches y carrozas de Madrid. Así, en 1638, la familia real hubo de trasladarse desde el Alcázar al convento de Atocha, pasando por la calle Mayor, en acción de gracias por la victoria conseguida en Fuenterrabía. Iban los Reyes en carroza de ámbar, bordada de oro, tirada por seis caballos extranjeros, *picazos*; precedían veinticinco coches, los más lujosos que se habían visto en la Corte; estaban éstos revestidos de terciopelos y sedas bordadas, y algunos con clavazón y herrajes de plata. En otra ocasión — año de 1640— el Rey Felipe IV salió de Madrid llevando cuatro *carricoches* — carros cubiertos, análogos a las galeras —, cuatro literas, otros cuatro coches de a seis mulas, forrados de ricas telas, y muchos caballos *enmantados*, conducidos por pajes de librea... Los *carricoches* citados, se inventaron y rodaron a fines del siglo XVI— Nueva Recopilación, libro VI, título XIX—, y tenían dos ruedas pequeñas debajo de la caja, o tres, dos grandes fuera y una menor debajo; se trataba de

evitar con esta construcción especial el llevar cuatro caballos, como estaba mandado para todos los otros vehículos de cuatro ruedas. El Arancel de Tasas de 1681, ya citado, encierra otra referencia curiosa: que el maestro de coches no había de cobrar por el guarnecido de la caja, dando el dueño el *recado necesario*, más de quinientos reales.

Por cierto que las disposiciones sucesivas se contrarían rotundamente en el número de caballerías que habían de emplearse en los carruajes de Madrid, pretendiendo resolver del mejor modo la circulación callejera; por ello, si primeramente se ordenó que fueran aquéllas cuatro al menos, fué para salvar las frecuentes paradas que, dada la pesadez de estos coches, ocasionaba a veces la falta de tracción animal; construídos después con mayor ligereza, se prohibió engancharles más de dos caballos, para facilitar del mismo modo el desembarazo en las estrechas calles, y así se dictó la pragmática de 1785, que dice: «se prohíben los carruajes de rúa de más de dos mulas o caballos».

Cuenta el gremio con antiguas ordenanzas, repetidas veces reformadas, y así en 1771, en las que se ordena que «no se emplee otra madera que la seca, es decir, que tenga por lo menos tres años de corta». Se conminaba con multas a los infractores, y a repetir la obra «reponiendo madera de ley». Título III de las Ordenanzas.

La pragmática de 1780 prohibía los coches de *luto* por lo mucho que se extendió la costumbre de usarlos, aunque se permitían, sin embargo, las sillas de mano negras.

En general esta industria era realizada por los maestros madrileños que formaban el Gremio desde el XVII; pero la ejercieron también otros extranjeros, pues la Real Cédula de 1772 permitía establecerse en Madrid a los de otras capitales, después de ser aprobados e incorporados al gremio. Fueron maestros acreditados en Madrid a mediados del siglo XVIII, Diego Crespo y Pedro Aguado, así como los franceses Carlos Roche y Pedro Chapel, entre otros extranjeros. En 1796 pide Chapel que se le abone lo que le deben por varios coches los Duques de Arión, Rivas y Liria, según expediente del Archivo Histórico Nacional. Se distinguió por el año de 1827 Baltasar Beltrán, que tenía su taller frente a la iglesia de las Maravillas; y asimismo Fernando Durán y Francisco Rodríguez, que construyen el coche llamado de *Amaranto*—época de Fernando VII—y los de caoba—año 1833—para la Casa Real. El coche de la Corona Real fué hecho también en Madrid, por Julián González en 1832; el landó de bronce es obra del maestro Garrones en 1839.

Fueron construídos muchos de los coches que se guardan en las Reales Caballerizas en los talleres del Avapiés, titulado «Real fábrica de coches de SS. MM.», que por cierto sufrió violento incendio en la noche del 18 de agosto de 1800, y en el de Recoletos, así llamado por el lugar en que se instaló, próximo al que ocupó el convento de Agustinos Recoletos. Levantó este taller en 1845 el arquitecto Aníbal

Alvarez, en un solar de gran extensión, con patios y jardines espaciosos. Se hicieron en él carruajes de lujo y de camino, como carretelas, berlinas, sillas de posta, diligencias «que nada desmerecen de lo extranjero por su solidez y elegancia». Adjuntos a la fábrica existían talleres de tornero, carpintero, cajista — cajas de carruaje —, tallista, pintor, guarnicionero...; debiendo señalar que las telas, charoles, cueros y pasamanerías que se empleaban procedían todas de fábricas del Reino. Se le concedió también el título de *Taller de coches de la Real Casa*. Completan la relación de los carruajes construídos en Madrid, españolizados algunos de procedencia francesa, los birloches, bombés, cabriolés, carretelas, cupés, faetones, galeras, góndolas, charabanés, banastas y calesas; y entre los de rúa los llamados *estufas*, por los muchos vidrios que tenían, que no han de confundirse con los llamados así en el día.

Rodaron por Madrid con estos coches al servicio de particulares, los de plaza, destinados al uso público.

Por servicios prestados a la Casa Real, haciendo las jornadas a los Sitios Reales con coches de *colleras*, se concedió a Simón González, de donde tomaron el nombre los simones, el privilegio de establecer seis coches de *pechera* para alquilar al público. Por Real Cédula de 1792 se cedió a Tolosa la exclusiva, por diez años, de la explotación de *coches diligentes*, que tenían el mismo destino público. El servicio de diligencias se organizó en tiempo de Carlos III, y en 1771, Buenaventura Roca obtiene licencia para hacer el itinerario de Madrid a Barcelona; se inaugura después el de Madrid a Bayona, que, con privilegio de diez años también, lo hace Carlos Bertarroni. Todos estos servicios se organizan con mayor amplitud en el primer tercio del XIX; cuadros y estampas de costumbres nos muestran la traza de estos coches, su construcción y los tiros de caballos o mulas que los arrastran. Ya en los últimos años del siglo XVIII era tal la cantidad de coches que había en Madrid, que en el tradicional paseo del Prado una doble fila de éstos se formaba desde el convento de Atocha al de Recoletos. Por cierto que, a juzgar por un cuadro que en esta ocasión se expone, el orden de la circulación era perfecto.

Evidentes dificultades han impedido que figuren en la Exposición, alguno de los coches de gala, que pertenecen a la Corona, y a las antiguas Casas de la nobleza. Sin embargo, una airosa y alegre calesa, construída en Madrid, es nota típica, en la Sección de «Paseos y fiestas populares».

GUARNICIONEROS

FASTUOSO fué siempre en Madrid el lujo que monarcas y grandes señores ostentaron en jaeces y monturas y en cuanto pertenecía a la industria de los guarnicioneros. Abundan las descripciones de fiestas y ceremonias públicas en las que se hace

especial mención del oro, plata y otros ricos materiales, que resplandecían en arreos y guarniciones, y señaladamente en los paramentos que cubrían los caballos que se llevaban en mano y como manifestación de respeto, en las grandes solemnidades, durante los siglos XVI y XVII.

Destácase por sus calidades artísticas esta industria madrileña, en la que se advierte — y es de rigor consignarlo — la esencial colaboración de los artífices bordadores, cordoneros y pasamaneros, tan afamados en la Corte. Las brillantes tonalidades de sedas y terciopelos, borlas y cordonería, penachos de plumas..., en armónica combinación, predominando en cada caso los colores de la divisa de la casa correspondiente, relacionados con los del tapizado y pasamanería del carruaje, eran demostración del buen arte de aquellos industriales. Los guarnicioneros forman gremio de antiguo en Madrid. No añade Eugenio Larruga noticia alguna de interés sobre esta industria; pero sí encontramos algunos datos sobre el oficio, en la Biblioteca Nacional — Sala de varios —; empleábase en las guarniciones el cordobán y otros corambres, que se recubrían o forraban en ocasiones con terciopelo y otros tejidos, para conseguir el mayor valor decorativo en algunas obras; los guarnicioneros adquirían estos cueros, ya excelentemente preparados por los curtidores madrileños. En documento que se refiere a la tasa del género labrado por los guarnicioneros, talabarteros, jalmeros y basteros, se detallan los nombres y clases de arreos y monturas usados en el siglo XVII, advirtiéndose el buen precio que alcanzaron estos trabajos, considerados en general como artículo de lujo; y así consta en aquella relación que la *guarnición de tronco, guías, delantera con silla*, costaba de doscientos a quinientos reales; la *silla, de color o negra, con borrén delantero...*, diez ducados; *casco de jineta guarnecido con herraje...*, nueve ídem; un *casco* — de silla — para torear, *con coraza...*, ciento cuarenta reales; *silla jerónima y cojín de cordobán...*, diez ducados; *jáquima jerónima doble...*, treinta reales; *gurupera o retranca de rúa, con dos pendientes, con petalera y guruperín...*, veintitrés ídem; *pretal de la brida para pistolas, con dos hebillas y flor en el pecho y demás recados, de cuero de la tierra — Madrid —...*, diez y siete reales. Con esta curiosa nomenclatura de aquella época, conocemos otros pormenores del oficio, en una industria poco estudiada.

Numerosa es la lista de guarnicioneros madrileños, desde Francisco de Morales Roque de Vallejo y Juan de Vécaz y otros, que figuran en 1608 — Archivo Municipal — como *guarnicioneros y maleteros*; Francisco Hortigi y Claudio del Castillo, *freneros*, con taller en la calle de Alcalá, y Juan Fernández, *frenero del Rey* en 1693; a los que han de añadirse los *guarnicioneros y silleros* al servicio de Palacio — cuyos nombres constan en el Archivo General de la Real Casa —, desde los Alonso, *silleros*, los Bayo, *guarnicioneros*, e Isabel Cardona, por cuya pericia se la nombró *guarnicio-*

nera y *currier* de la Real Casa en 1676, que no es la sola mujer que hallamos dedicada a este oficio, hasta José Rodríguez Zurdo, a mediados del XIX, autor del *Manual del Sillero y Guarnicionero*, publicado a expensas del Rey en 1862, jefe que fué del Guadarnés General de Palacio y maestro sillero del taller de guarniciones de la Real Casa; hizo las mejores guarniciones, que en aquel guadarnés se conservan. Entre los más interesantes ejemplares de esta época, que figuran en el magnífico Guadarnés Real, han de citarse: las guarniciones para tiro de ocho caballos, construídas en tafílete negro con dibujos relevados, con las llaves, lomerías, gruperines y rendajes, adornados de lo mismo, que pertenecen al coche mal llamado de Doña Juana la Loca.

Se caracterizaron las guarniciones hechas en Madrid por sus dibujos labrados en relieve. Este procedimiento, verdadera talla del cuero, y por ello *talladas* se denominan las piezas así ejecutadas, es de opuesta técnica a la de los tradicionales cueros repujados. Las guarniciones llamadas de *mosaico* se decoran con piezas de tafíletes de otros colores aplicados al fondo, arte que tuvo un habilidoso intérprete en Ventura López, quien hizo, en 1815, interesantes trabajos para la Casa Real. Igualmente Gonzalo de Laca, sillero y guarnicionero, con taller en la calle de Silva, 14, se distinguió, a principios del siglo XIX, como hábil tallista de guarniciones.

Prestan todo su valor decorativo, a esta Sección, los *caparazones* o *paramentos*, bordados sobre terciopelo, de la época de Felipe V a la de Carlos IV. Asimismo se exponen diversas monturas, en las que por cierto se advierte aún la influencia árabe, usadas en festejos reales por los «caballeros en plaza».

OTRAS INDUSTRIAS Y OFICIOS

PASAMANERÍA. — CORDONERÍA. — TEJIDOS VIDRIOS. — DISECADORES. — JUGUETES

La pasamanería, industria complementaria de la del tejido, requiere seguramente condiciones de diseño y de color, conseguidas en verdad, por los madrileños, y por las que, justificadamente, se incluye en esta Sección. Los pasamaneros de Madrid, forman gremio desde 1600, con ordenanzas aprobadas en esta fecha por Felipe III. Se modifican en 1621 y 1667, hasta que Fernando VI, decidido protector de nuestras artes e industrias, dicta otras en 1758, que contienen veintidós capítulos, con reglas técnicas, muy interesantes por cierto, para el conocimiento de esta manufactura. Buscando su mejor realización por operarios expertos, exigían las ordenanzas que los examinandos hiciesen cinco muestras iguales a las que les presentasen; detalla-

ban aquéllas las labores propias del gremio, que no podían hacer otros, como las cintas de una o dos figuras, las *espolinadas*, las de tapicería, adamascadas y rizadas; asimismo harían los galones de oro y plata *afresados*, los *freses*, los de figuras, fajas y ligas, y otras franjas de diverso valor, según la diferente cantidad de hilos. En las primeras ordenanzas se encuentran datos sobre el teñido, calidad de tejidos y oro fino que había de emplearse en los galones.

Se pregonaron aquéllas, en la Puerta de Guadalajara, lugar de este comercio, y en las mismas ordenanzas aparecen citados los nombres de muchos pasamaneros y otras noticias curiosas sobre la materia. Tenía, pues, esta industria mayor significación que la que le concede Larruga, revelada por la perfección y buen gusto de sus labores. La fábrica que logró más importancia en Madrid fué la de Gaspar Cabañas, establecida en 1769, en la que se hicieron cintas, espiguillas, franjas y galones de exquisita labor. Estableció otra Pablo Pollet, especializado en la fabricación de galones de oro y plata. La de José Patau, en 1775, hizo pasamanería para guarnición de coches y rendajes; hábil dibujante y pintor, se distinguió en la fabricación de cintas pintadas, instaló máquinas «de su propia invención» e imitó el *tejido morisco*, tenido por difícil.

Pero el exceso de legislación, ponía trabas a la labor de los artífices madrileños, y así solamente podían hacer los pasamaneros, cintas inferiores a un tercio de ancho, y, en cambio, los dedicados a otras manufacturas de tejidos, no podían llegar a hacer la cinta más estrecha, que es el *melindre* o *bocadillo*; en la misma fábrica se instalaron otros telares *de máquina*, en los que se hacían galones de oro y plata, de los que hubo mucha demanda para las Caballerizas Reales. Se trasladó después, esta misma manufactura, a la villa de Cabañas, cerca de Yepes (Toledo), donde funcionó seis años, alcanzando el título de Real Fábrica. Tanto las sillas de mano, como algunos muebles, que expone S. M. el Rey, presentan interesantes modelos de pasamanería.

CORDONERÍA. — Los siguientes datos, evitan otro comentario o conjetura sobre la existencia y desarrollo de esta pequeña industria, asimismo complementaria, entre las madrileñas. Por Real Cédula de 1693 se confirma lo ordenado en 1673 y se prohíbe a los pasamaneros hacer flecos, borlas, cordones y ciertas franjas, que serían labor exclusiva de este gremio. No recogen las citadas *Memorias políticas y económicas*, las ordenanzas concedidas por Carlos V, a 28 de agosto de 1549, en las que se cita el nombre de Juan Ortega como cordonero de Madrid. En 1621, aparece el de Bartolomé Fernández, que, en nombre de los cordoneros de la Corte, pide se reformen algunos capítulos de aquéllas.

El maestro cordonero Luis Navarro hizo, en 1775, el palio *de recoger* para la fiesta del Corpus; solicita el cargo de *cordonero de Madrid* siendo veedor y examina-

dor del gremio, alegando que «trabajaba para particulares», de los que consiguió crédito en su labor; Vicente Pérez, Francisco del Cerro y Manuel de las Carballas figuran como contemporáneos suyos.

El inventario de alhajas del Ayuntamiento de 1700, describe un «Palio de tafetán doble, blanco, con sus alamares y botones y *rapazajos* de oro en las caídas, menos tres o cuatro alamares que le faltan, con sus borlas, que sirve para el día del Corpus». Se hace relación asimismo de otro palio, de tafetán blanco, que servía en las «procesiones ordinarias de Madrid, con sus borlas, alamares y fleco de oro». Por la fecha del inventario, se deduce que estos palios eran labor del siglo XVII; acaso, deteriorados por su uso, fueron sustituidos por el de fines del XVIII que hoy conserva la Villa.

Figura en esta Exposición, número 881 del Catálogo, el estandarte del Gremio de Cordoneros, de tafetán blanco, bordado en oro, con la imagen de la Almudena en su centro y profusa labor de cordonería, interesante muestra barroca, de esta industria madrileña. Adquiere aún mayor incremento esta manufactura a mediados del XVIII, al formarse la «Compañía de Cordoneros», que se estableció en el que fué convento de San Francisco.

TEJIDOS. — Hemos de convenir en que, si nos refiriésemos a las artes textiles españolas en general, o a su desarrollo especial en regiones como Valencia, Murcia, Toledo, Sevilla..., con sus ricos terciopelos, damascos y sedas, no hubiese quedado rezagado este epígrafe, atendiendo a la mayor importancia de aquéllas, sobre otras industrias nacionales. Mas ha de reconocerse, en verdad, que no alcanzaron en Madrid, ni con mucho, aquel interés definido. Ello nos fuerza, pues, a limitarnos, antes de poner punto a esta elemental relación de las industrias madrileñas, a señalar su implantación en la Corte, en los siglos XVII y XVIII, cuando se revela de fijo, su precario existir.

El «Arte Mayor de la Seda» formó gremio en Madrid desde el siglo XVII, y tenía la exclusiva de la fabricación de los tejidos anchos. Al tiempo de su establecimiento en la Corte, vinieron artífices extranjeros, que instalan telares. Siguen a los talleres montados por éstos, otros muchos en el siglo XVIII, dirigidos por madrileños, de los que hacen mención las *Memorias políticas y económicas*, tomo II.

La falta de producción de seda en Madrid, fué causa principal de la corta vida de estas fábricas, a pesar de las franquicias y privilegios que se concedieron para la introducción de aquélla, aun de lugares tan cercanos como Pastrana y Fuente la Encina. Buscando remedio a lo que era cuestión económica y de competencia, que no se supo vencer, se dictó la pragmática de 1682 — no citada por Eugenio Larruga —, en la que se advierte que «el mantener ni haber mantenido fábricas de sedas, paños y otros

tejidos, no ha sido ni es contra la calidad de nobleza, inmunidades ni prerrogativas de ella». Pero las aguas, repetimos, iban por otro cauce.

Ahora bien; con lo importado de las regiones levantina y andaluza primeramente, de Talavera de la Reina después, cuyas bellas sederías, adornan hoy muchas habitaciones y muebles de los Reales Sitios, tuvo este comercio en Madrid extraordinario desarrollo, vendiendo lo que no era producción propia, e incluido en los «Cinco Gremios Mayores», por la mayor contribución que le correspondía satisfacer.

Tanta era la demanda en la Corte, de estos tejidos de seda, por el empleo que de ellos se hacía, no sólo en el vestido, sino también en el decorado interior y tapizado de muebles, así como para el ornato exterior, pues en ocasión continuada de festejos y ceremonias públicas se colgaban los edificios con sederías, alternadas con tapices y reposteros. Y así, el oficio de tapicero tuvo en ello aplicación, que eran los llamados a *colgar* las casas por dentro y por fuera. Al cargo de *tapicero de la villa* competía el adorno de las Casas Consistoriales, y lo desempeñó, en 1809, Manuel López Cerredo. Sucede a éste Juan Binelli, que forra de «terciopelo y damasco», en 1824, los bancos y sillones del Ayuntamiento y cuelga el dosel y cortinones de la Casa Panadería para los actos públicos — Archivo Municipal —.

Desde el siglo XVII se proyectan en Madrid varias manufacturas de paños finos, que tienen diferente realización industrial, nunca muy próspera, siendo de las primeras la de Pedro Turmeniers. Sigue a ésta, en 1693, la de Beatriz Lozano, y después, la de Raimundo de Bacas; ninguna de ellas logró larga vida, por la falta de medios para vencer, la competencia de la producción de otras comarcas.

Asimismo, Pablo Laserre fundó, en el primer tercio del siglo XVIII otra fábrica de este género, a la que se concedió el título de Real; pero tan honorífica distinción en la época, no sirvió para cubrir deficiencias en la elección y preparado de las lanas, y abrumada por los gastos que exigía la fabricación, a los que no pudo resistir, se cerró poco tiempo después.

En el mismo local en que esta Exposición se celebra, siendo Hospicio de San Fernando, hubo, asimismo, manufactura de tejidos de lana; tuvieron éstos, por excepción, mayor demanda, incluso de pueblos vecinos, contribuyendo al hecho, los precios moderados a que podían venderse.

VIDRIOS. — Desde los artífices vidrieros que cita Ceán, trabajando en Madrid al servicio de Felipe II, como el maestro Pelegrín Rosén, Diego del Campo, Jorge Babel y otros, hasta José Martín, que en 1837 cierra su fábrica de Cadalso de los Vidrios y abre otra en las Vistillas, de Madrid, cuya producción no reuniría por cierto — ni a ello aspiraba en su exclusiva finalidad práctica — las condiciones de arte que habían

de avalorar la obra de aquéllos, y Francisco Estéve, que establece en la calle de Valencia una fábrica de vidrio ordinario, cuyo edificio dirige el arquitecto Juan Francisco Rodrigo, *preséntase tan inmensa laguna, que indica la falta de esta industria en Madrid, durante los siglos XVII y XVIII.*

En el «Arancel de precios», de 1681—Sala varios, Biblioteca Nacional. C. 201—, un dato alude a que se fabricaban en Madrid, en barro vidriado o esmaltado, algunas piezas de uso, cuya misma tasación denota su escasa importancia; en efecto, bajo el epígrafe de *Vidriado* se recita *la escudilla de Madrid*, de baño blanco, que se tasa en siete maravedís; *plato grande*, en catorce maravedís; *jofaina*, a medio real; piezas, repetimos, hechas en barro y vidriadas después, que quedan, por tanto, al margen de este epígrafe.

DISCADORES. — Con la creación del «Gabinete de Historia Natural» por Carlos III, en 1771, al que sirvió de base la colección que D. Pedro Dávila formara en París, hubo de desenvolverse el arte de disecar en Madrid, industria que presenta en su labor seguras calidades estéticas, cuando el modelado y disposición de las figuras es interpretación acertada del natural.

Y nada menos que el edificio, gala de Madrid, nuestro Museo del Prado, se construyó por Villanueva para albergue del de Ciencias Naturales.

Desistiendo del propósito, se instaló la colección en un piso del local de la Academia de San Fernando, y en magníficos armarios-vitrinas de caoba, que hoy se conservan. Se distinguieron en esta industria artística, entre otros, Pascual Moinan, profesor que fué de la Real Escuela de Taxidermia del Museo de Historia Natural, y Francisco Javier Iribarren, que se especializó disecando pájaros. Entre otros tratados sobre esta materia, se publicó, en 1835, El método de disecar, por Alberto Pulido, oficial de los Reales Ejércitos, que contiene curiosos datos.

Ciertamente que no alcanzaba esta industria, en tiempo de Carlos III, y puede decirse que en todo el siglo XIX — así lo comprueban los ejemplares existentes en el Museo de Ciencias Naturales —, el interés que ha logrado en nuestros días, respondiendo a una concepción estética, acordada con lo escultórico, patrimonio del Sr. Benedito, artista singular en esta modalidad del arte.

JUGUETES. — La condición habilidosa de los madrileños, hacía les aptos para «todos los mecanismos», y así se desarrolló esta industria en la Corte, donde es fama que con máquinas de relojería se movían muñecos y animales en simulacros bélicos o apacibles, diversión de niños y acaso de mayores espectadores, que tuvieron precedente en los *artificios de Juanelo Turriano*. En estas notas únicamente consignaremos, la existencia de esta pequeña industria, que no llegó nunca a alcanzar la importancia que tuvo en Alemania, en la región de Turingia y en poblaciones

como Nuremberg; o en Francia, especialmente en París, histórico centro de la industria de juguetes finos, que recibía el contingente de los populares, hechos especialmente en la Alsacia.

En España se distinguió Valencia sobre otras ciudades en la fabricación de muñecas; en Madrid se desarrolló, en general, esta manufactura con los juguetes de carácter *recreativo*. Los juguetes *instructivos* son, en general, de invención moderna.

Se hicieron en miniatura, diremos, y como juguetes de niño, toda clase de muebles, carruajes, armas..., que, trabajados minuciosamente por los artífices dedicados a estos oficios, ebanistas, herreros, armeros, etc., eran pequeños modelos y regalo de lujo entre la gente de posición social y económica.

Mas, en general, esta modesta industria tuvo carácter popular. Las ferias de septiembre en Madrid extendieron este comercio, que ofrecía sus ingeniosos productos, en los antiestéticos *cajones*, que se colocaban en plena calle de Alcalá durante estos días del año, para alegría y antojo de los niños, y censuras y quejas de los grandes, que la sensibilidad del buen madrileño protestó siempre del atentado a la estética de su pueblo. Aquellos artefactos de feria, que antes estuvieron en la plaza de la Cebada, acabaron en el paseo de Atocha. Los pueblos cercanos a la corte se surtían de los juguetes tradicionales que compraban en Madrid.

Aparte de esta ocasión circunstancial del comercio, hallamos repetidos datos, que citan como lugar del mercado de juguetes las covachuelas de las gradas de San Felipe; allí se veían «sonajeros, sonajas, arreos militares», etc., etc. Los primeros fueron también labor de plateros madrileños, que vendían en sus tiendas, algunos de los cuales constituían verdaderas alhajas de plata, como los que cuelgan del cintillo de príncipes y ricos herederos, en las pinturas de la época; los reducidos atributos militares nos hablan de costumbres y aspiraciones de entonces.

Los muñecos de Madrid habían de competir con los de Valencia, y condenados todos a morir a manos infantiles, como fué y será siempre su destino, pocos llegaron a nuestros días. Sirven de documentación a estos juguetes, cuadros y estampas, en los que, al lado de sus dueños, señores de horca y cuchillo, se representan en su efímera vida, defendida acaso, en los momentos del retrato, por los mismos pintores de la escuela de Madrid.

En la «Exposición de Retratos de Niño», recientemente celebrada por esta Sociedad, figuraron, completando su ambiente, varios juguetes contruidos en Madrid. Por ello, no hemos estimado oportuno exhibirlos de nuevo.

La desproporción entre el tema propuesto a esta Sección y obligadas limitaciones,

deja tan sólo iniciado el estudio de aquellas industrias madrileñas más relacionadas, según nuestro criterio, con las *artes del diseño*.

Al terminar estas notas, complementarias a la catalogación de los objetos expuestos, nos cumple consignar la consideración que merece, por la aplicación que en la actualidad puede tener, materia de tan capital interés en su doble aspecto económico y estético.

JULIO CAVESTANY

LA IMPRENTA EN MADRID

El establecimiento de la Imprenta en Madrid no ha podido llevarse, con argumentos probables, más allá del año de 1566 en que Felipe II instituye, por medio de una Real Cédula, impresores de Cámara, *typographus Curiae Regiae*, a Alonso Gómez y al francés Pieirres Cosiu, que en el mismo año de 1566 editan en Madrid los *Proverbios y Sentencias* de D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana y Conde del Real de Manzanares.

La Imprenta en Madrid, ilustre desde sus principios por el altísimo valor ideal y literario de las obras salidas de sus prensas — bastará a este respecto recordar la edición príncipe del *Quijote* —, no tiene, empero, como arte tipográfico relieve ni mayor importancia hasta bien entrado el siglo XVIII, época en que alcanza su apogeo y una perfección aun no superada en España y apenas igualada fuera de ella.

Representan este florecimiento, muy en primer término, los establecimientos tipográficos de Joaquín Ibarra, Antonio y Gabriel Sancha, y la Imprenta Real. En torno de ellos, o siguiendo su rastro con más o menos fortuna, merecen honorífica mención los nombres de Cano, Marín, Burgos, la viuda de Ibarra, Indalecio Sancha, León Amarita.

Allá por el año de 1754 pasa a Madrid desde Cervera — en cuya imprenta Univeritaria, Real y Pontificia trabajaba — el gran aragonés, zaragozano, Joaquín Ibarra y Marín, gloria la más preclara de la tipografía española. Instálase primero en la calle de las Urosas — actualmente de Vélez de Guevara — y después en la antigua de la Gorguera — hoy Núñez de Arce —, donde vivió hasta su muerte, ocurrida a los sesenta años de edad, en 13 de noviembre de 1875.

No es aquí la ocasión de hacer la historia de Ibarra ni de su imprenta, harto conocidas. Concretándonos a su vida en Madrid, bastará recordar que Joaquín Ibarra

fué impresor de Cámara de Carlos III, del Arzobispo Primado, del Supremo Consejo de Indias, de la Real Academia Española y del Ayuntamiento de Madrid.

Grande fué el número de obras impresas por Ibarra. Sobre más de 2.500 ha reunido datos uno de sus biógrafos. En todas ellas, aun en las más triviales, campea la excelencia de su maestría tipográfica, cuyas principales características son la sobria elegancia, el buen gusto seguro y exquisito, la proporción, la claridad y la solidez. Porque no sería aquí del caso más extensa enumeración, citaremos sólo, entre las principales, las tres más preciadas joyas de la tipografía de Ibarra, obras del todo maestras, verdaderas de exposición, cuyos ejemplares figuran en la nuestra, y que son: *La Historia de España*, del P. Mariana; el *Don Quijote de la Mancha*, editado por la Real Academia Española — dos ediciones, años de 1780 y 1782 —, y el *Salustio*, en castellano, del Infante Don Gabriel. Ellas valieron a Ibarra no sólo la admiración de propios y extraños, sino el loor y acatamiento de los más ilustres impresores de Europa, sus contemporáneos y rivales. Recuérdense, a este propósito, las alabanzas que el gran tipógrafo piamontés Giambattista Bodoni le tributa en sus *Commentarii* al Anacreonte, y las más expresivas aún del gran impresor francés F. A. Didot en los prolegómenos de su edición del *Dafnis y Cloe*, París, 1778. Alfieri, el gran poeta italiano, llama en una de sus obras a la imprenta de Ibarra «*la più insigne Stamperia d'Europa*».

Si en Joaquín Ibarra podemos cifrar el caso del obrero genial, del artista extraordinario que regenera la tipografía española y eleva la imprenta madrileña en el siglo XVIII al apogeo de su perfección técnica, en los dos Sancha, padre e hijo, don Antonio y D. Gabriel, se nos ofrece el tipo más complejo del impresor, al par que librero y editor, y por añadidura hombre de letras y humanidades, semejante a los más ilustres maestros de su arte en el Renacimiento.

Como mero impresor — siquiera el mejor de todos —, Ibarra no escoge: compone y tira cuanto le encargan, aunque todo con tal primor, que hasta en los pliegos sueltos y memoriales ajustados que salen de sus prensas pone el sello inconfundible de su excelencia tipográfica.

Los Sancha eligen, muchas veces entre lo mejor de la Literatura Española, el objeto de sus publicaciones. Sus magníficas ediciones — que no les enriquecen, antes a la larga consumen la pingüe fortuna acumulada por el padre en el comercio de libros — están todas hechas con inusitado lujo, gran papel, márgenes extraordinarias, esmerada tipografía y adornadas con profusión de láminas hechas y grabadas por los mejores dibujantes y pintores de la época. Recordemos entre ellas el *Lope de Vega*, el *Cervantes*, de Salazar; la famosa *Enciclopedia*.

Fué la casa de Sancha — la antigua imprenta de Ramírez, ampliada con el edificio

de la Aduana Vieja, comprada en 1773 por D. Antonio—centro de reunión de lo que hoy diríamos la intelectualidad de la corte: Aranda, Campomanes, Llaguno, Amirkla, Cerdá y Rico, Huerta, Pellicer, Flores Estrada; los pintores y dibujantes Maella, Carnicero, Paret, Moreno Tejada concurrían a diario a aquella casa, donde hasta un teatro había, hecho construir por Sancha para que D. Vicente García de la Huerta ensayara su famosa *Raquel*.

Dura esta ilustre dinastía de impresores desde 1759, en que viene a Madrid don Antonio Sancha, hasta casi mediado el siglo XIX, en que fallece su nieto D. Indalecio. Pero los tiempos de su mayor esplendor son los primeros, los del padre, D. Antonio—1773-1790—y los del hijo, D. Gabriel, que, asociado a su padre, de vuelta de París, donde aquél le enviara a perfeccionar sus estudios, le sobrevive hasta 1820 (1).

Coincidiendo con este renacimiento de la tipografía en Madrid en el siglo XVIII, la Imprenta Real se esmera también en sus ediciones, se provee de todos los adelantos, así en tipos, papel y tinta, y produce obras en todo dignas de esta brillante época. Sus regentes y directores, como Lázaro Gaygner y Pedro Julián Pereyra, tienen a gala que su nombre figure al pie de obras como *El Viaje a Constantinopla* y los *Quatro Libros de Arquitectura*, de A. Paladio, dadas a luz de 1790 a 1797. Por entonces aparece también el primer *Manual de Tipografía*, netamente español, compuesto por Juan José de Sigüenza y Vera, antiguo operario y discípulo del gran Ibarra.

Dignos son también de honrosa mención, entre los impresores madrileños del siglo XVIII, Ramírez y su viuda, Marín y Benito Cano, de cuya importancia y cantidad de trabajo da idea, con relación a estos dos últimos, el hecho de tener en sus casas veinticuatro y veintiuna prensas, respectivamente.

Continuadores de la gloriosa tradición tipográfica de Ibarra y Sancha en el siglo XIX son, en primer lugar, los sucesores del primero, la viuda e hijos de Ibarra, que llegan hasta 1836, y Sancha, el nieto, D. Indalecio.

Pero la decadencia se acentúa andando el siglo, de modo que fuera del culto y primoroso León Amarita, que sacó a luz libros tan hermosos como las *Obras de Moratín* en 1850, apenas si hasta la última década de la pasada centuria puede citarse otro nombre de impresor ilustre en Madrid que el de D. Manuel Rivadeneyra, el famoso editor de la *Biblioteca de Autores Españoles* y del *Quijote*, de Argamasilla.

MANUEL MACHADO

(1) Para bibliografía de los Sancha, puede verse: *Catálogo razonado... al fin de las obras de D. V. G. de la Huerta*, 2 vols. en 8.º, 1778; *Catálogo de los libros impresos por D. A. Sancha*, 1789; *Catálogo de D. Gabriel Sancha*, 1806; *Libros de fondo de D. I. Sancha*, 1827.

MADRID PREHISTÓRICO

La Villa y Corte de Madrid, que se creyó había sido fundada por héroes fabulosos o personajes mitológicos, fué habitada por el Hombre desde los remotísimos tiempos de la Edad de la Piedra tallada.

En aquella época antiquísima de la Humanidad, los alrededores de la actual capital de España estaban cubiertos de frondosos bosques tropicales. El modesto *Manzanares* era un caudaloso río, y en sus márgenes vivían elefantes gigantescos de cinco metros de altura (*Elephas antiquus*), ciervos de gran alzada, toros y caballos salvajes y, seguramente, rinocerontes, hipopótamos y otros muchos animales tropicales.

En este Paraíso terrenal vivieron los hombres del Chelense, que establecieron sus campamentos a la orilla del río. Restos de los mismos son los toscos instrumentos de piedra que han aparecido en las capas más inferiores del Cerro de San Isidro, del Sotillo y de otros yacimientos paleolíticos de la margen derecha del Manzanares. El instrumento principal de aquella época era un nódulo de sílex o un guijarro de cuarcita toscamente tallado, que sujeto a la mano se empleó como arma o como utensilio para despedazar los animales cazados, trabajar la madera, excavar fosas, etcétera. Además tallaron sílex que les sirvieron de cuchillos, de raederas y de puntas.

De la etapa siguiente del Paleolítico antiguo, esto es, del Acheulense, también se encuentran en los yacimientos madrileños vestigios importantes. Las hachas de mano de esta época son perfectas y están trabajadas con gran esmero.

Entre dos niveles acheulenses tuve la suerte de descubrir en 1919, con mi querido amigo M. Paul Wernert, la nueva industria paleolítica, que he bautizado con el nombre de Precapsiense.

Se trata de un conjunto de sílex desconcertantes, puesto que representan tipos de civilizaciones mucho más modernas. Falta absolutamente el tipo clásico del Paleolítico antiguo, esto es, el hacha de mano, y, por el contrario, aparecen por vez primera tipos del *Musteriense* y del *Paleolítico reciente*, sobre todo del *Capsiense* y del *Auriñaciense*. Como éstos tuvieron su origen en el Continente africano, no es extraño que el *Precapsiense* madrileño sea la primera infiltración de una cultura que se desarrolló en Mauritania antes de lo que se creía, la cual era más evolucionada que las europeas contemporáneas.

Resulta sorprendente saber que en los alrededores de Madrid hubo durante el *Musteriense*, o sea la etapa más moderna del Paleolítico antiguo, una densa población. Pero es lo cierto que, en aquellos tiempos, el valle del Manzanares constituía un lugar ideal para la vida de los pueblos prehistóricos. Era abundante en agua, bosques, frutos comestibles, animales salvajes y, sobre todo, rico en la materia prima de su industria lítica, por los abundantes bancos de pedernal que aparecían al descubierto. La industria de sílex revela la existencia de tres clases de tribus *musterienses*, que vivieron alternativamente en las orillas del Manzanares. Las más antiguas eran las formadas por los aborígenes *acheulenses*, que continúan tallando la piedra con arreglo a los viejos métodos. Estaban influenciadas por otras procedentes del Norte de Europa y del Norte de África. Las europeas aportaron la industria clásica *musteriense*, con puntas, raederas y otros instrumentos de tamaño pequeño, y las africanas una serie de tipos evolucionados, propios del Paleolítico superior, y que caracterizan las dos nuevas industrias que M. Maurice Reygasse ha descubierto en Argelia: el *Sbaikiense* y el *Ateriense*.

Ambas facies de la cultura musteriense evolucionaron con independencia, influenciándose entre sí, y desaparecieron al iniciarse la época *auriñaciense*, o sea el comienzo del Paleolítico reciente o superior, en el cual el clima frío originó la aparición de pequeños glaciares o ríos de hielo en las más altas cumbres de la vecina Sierra del Guadarrama. Los hallazgos de dicha época no son muy abundantes, y es de sentir que las circunstancias geográficas hayan impedido la conservación de las primeras manifestaciones artísticas del Hombre madrileño.

Después parece que las cercanías de Madrid estuvieron deshabitadas, hasta la llegada de los pueblos neolíticos, o sea los pertenecientes a la Edad de la Piedra pulimentada (5.000-2.000 años antes de J. C.), que pertenecían a una fase más adelantada de la Historia de la Humanidad, pues mientras que los paleolíticos eran exclusivamente cazadores, ellos eran ganaderos y agricultores, y conocían las artes de la alfarería, tejido y trenzado, iniciándose hacia el año 2500 antes de J. C. la minería y metalurgia. En los fondos de cabañas neolíticas se han encontrado, junto con

cenizas, carbón y huesos de animales salvajes y domésticos, vestigios de su industria lítica, como puntas de flecha finamente trabajadas, cuchillos, raspadores, dientes de hoces, hachas de piedra pulimentada, molinos de granito y de pórfido y restos de cerámica. En esta última, que fué hecha a mano y sin torno, se distinguen dos fases. La más antigua muestra adornos formados por cordones de barro con impresiones dactilares, líneas incisas y tetones, y la más moderna, perteneciente al Eneolítico, o sea a la Edad del Cobre (2.000-2.500 años antes de J. C.), aparece decorada por combinaciones de líneas rectas, meandros, círculos, rectángulos, etc., incisos rellenos de pasta blanca. En el interior de uno de ellos encontrado en el yacimiento las Carolinas, cerca de Madrid, aparecen, según nos describe el profesor H. Obermaier, grabados que representan dos soles y cuatro ciervos muy esquematizados y semejantes a los del arte rupestre.

Las sepulturas son fosas excavadas en el suelo, y junto con los restos esqueléticos se encuentran cerámica y sílex como los citados.

JOSE PÉREZ DE BARRADAS

EL ANTIGUO HOSPICIO

CON este nombre se conoce en Madrid al edificio que fué hasta hace pocos años establecimiento benéfico titulado Hospicio de San Fernando, situado en la calle de Fuencarral, cerca de la Glorieta de Bilbao.

Debió su origen a la Congregación del Santo Nombre de María, que lo fundó en 1668 en un pequeño local de la calle de Santa Isabel. En un principio fué particular, y luego, en virtud de las limosnas que dió Felipe V y algunas otras, se hizo general. Posteriormente se redujo a provincial en virtud de la ley de Beneficencia.

En 1674 lo tomó a su cargo la Reina Gobernadora Doña María Ana de Austria, y en el mismo año fué trasladado a la calle de Fuencarral, a unas casas propias de la Hermandad, que en 1722 fueron demolidas para principiar el edificio que ahora existe y que se concluyó en 1799 a expensas de los caudales suministrados para ello por la Colecturía General de Expolios, después de haber sufrido la obra diferentes vicisitudes por haber cesado las limosnas y rentas con que se contaba, y más particularmente por la muerte de su protector, D. Gaspar de Molina y Oviedo, Cardenal de la S. R. I., Comisario de Cruzada y Gobernador del Consejo.

La fachada es considerada justamente como la obra culminante de Pedro Ribera, cuya fecundidad y maestría se reveló en una copiosa labor, desarrollada principalmente en Madrid.

Pero ninguna de sus obras ha sido en todos los tiempos tan celebrada, a la par que discutida, como el Hospicio. De esto último es buena prueba el siguiente párrafo de Madoz (1):

«Hállase en el centro (de la fachada principal) la portada construída en el mismo

(1) MADOZ: *Diccionario X*, pág. 866.

siglo (el XVIII) por el corruptor D. Pedro de Ribera, quien mostró en ella, como en todas, su mal gusto, siendo sin duda la *peor que de su género* hay en Madrid; pues en ésta, además de lo ridículo y caprichoso de su forma, se ve la extravagante idea de que la cubre un manto que se figura de tela.»

Pocas críticas más apasionadas se han hecho del arte barroco, que tantas mereció a los escritores de las postrimerías del siglo XVIII y primera mitad del XIX.

* * *

En nuestros días ha estado a punto de desaparecer esta joya arquitectónica.

Resuelta por la Diputación la evacuación del edificio y construcción de un nuevo Hospicio, procedió a fines del año 1922 al derribo de las construcciones, con escasa preocupación por la suerte que pudiera correr la obra de Pedro de Ribera. Fué preciso que los amantes del arte levantasen la voz en defensa de aquélla, para que la piqueta demoledora se detuviese al llegar a las partes del edificio cuyo valor artístico era evidente; pero sólo como aplazamiento de los propósitos destructivos, pues lo más que se concedía a los defensores del monumento era que se desmontaría cuidadosamente la portada, para su traslado a otro edificio o lugar, a pesar de que las opiniones más autorizadas aseguraban que la puerta no soportaría sin gravísimos daños el desarme y traslado, y que, además, no era sólo la portada, sino toda la fachada, y aun la iglesia, no desprovista de interés, los que merecían ser conservados.

En estos términos se hallaba planteada la cuestión, cuando surgió la salvadora iniciativa del Ayuntamiento de Madrid, que en un rasgo digno de su gloriosa historia y de los prestigios, no siempre reconocidos, que tiene conquistados en el orden cultural, se ofreció a comprar el edificio para salvarlo de la ruina, y así lo realizó tras breve tramitación del asunto, que terminó en la adquisición de toda la propiedad que había sido Hospicio de San Fernando, comprendida entre las calles de Fuencarral, Beneficencia, Florida y Barceló.

Con la mayor actividad se procedió a subdividir los terrenos resultantes, cruzándolos con dos calles, una amplísima, la de Barceló, y otra prolongada de la de Larra, las cuales determinan dos grandes manzanas y otras dos de menor superficie, hallándose comprendida en una de las primeras la parte conservada del edificio, que ha quedado aislada en todos sentidos y rodeada de jardines.

Encargado de la restauración de las construcciones respetadas por los derribos, me preocupó sobre todo el decidir la clase de revoco o revestimiento a adoptar para los paramentos de fachadas, a fin de devolver a éstas, en lo posible, su primitivo aspecto y carácter; teniendo la fortuna de encontrar vestigios suficientes del revoco

del siglo XVIII, que cual ocurre en muchos otros edificios de la misma época, se conservaba más o menos mutilado debajo de los enlucidos más modernos, debido a la gran adherencia de aquél con las fábricas, que hacía sin duda *se desistiese* de arrancarlo en su totalidad, limitándose a un simple «picado a punta de paleta», cuando se trataba de revocar de nuevo.

El tal revoco, tan frecuente en los edificios de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en este último, que casi constituye un dato cierto para fijar su edad cuando otros no existen, era una imitación de ladrillo muy cuidadosamente hecha, con estuco de cal, y más frecuentemente, de yeso, sobre el cual se grababan con punta acerada las dos finas estrías que limitaban los tendeles y juntas, dejando éstas en blanco y pintando de sepia las estrías y de rojo los frentes de los fingidos ladrillos.

De este modo se cubrían los entrepaños existentes entre otros elementos arquitecturales, como las guarniciones de huecos, pilastras, impostas o cornisas. Pero cuando los muros eran sólo de ladrillo, sin abultado alguno, se acudía a un tipo de decoración muy interesante, que puede aún verse en numerosos edificios (1), consistente en dibujos simplemente perfilados o ligeramente sombreados a la sepia, sobre el color blanco del fondo, de un efecto muy decorativo.

De este recurso me he valido para resolver el problema que ofrecía el tratar todos los muros exteriores, a excepción de la fachada principal, con un revoco uniforme, sin accidente alguno que rompiese la monotonía y sin acudir a las imitaciones de piedra, que me había proscrito rigurosamente, no sólo por fidelidad arqueológica, sino para que toda la obra nueva se mantuviese en un plano de sencillez y discreción que dejase a la hermosa fachada de la calle de Fuencarral destacar como única digna de atraer la atención, y que ni remotamente pudiese sospecharse en las restantes propósitos de *malsana emulación*.

Por cierto que la restauración de esta fachada confirmó lo que habíamos supuesto acerca del estado de la piedra, pues resultó ser tan deleznable la superficie de ésta, a causa de la conocida acción del tiempo sobre los granitos del Guadarrama, que su limpieza hubo de hacerse en muchas partes con brochas suaves en vez de cepillos, para evitar se desprendiese la corteza exterior.

Fácil es presumir lo que habría ocurrido de haberse intentado el trasplante de la portada.

Las restantes partes de la restauración tuvieron sólo un interés constructivo, pues el interior del edificio era de gran modestia, aunque no desprovista de carácter, y en

(1) Convento de Valverde, cerca de Fuencarral; otro en la calle de Roma, de Alcalá de Henares; casa frente a San Juan de la Penitencia, en Toledo; etc., etc.

conservarla tuve empeño. Sólo el zaguán, la iglesia y la escalera principal presentaban alguna decoración, muy sencilla, que no se ha alterado en nada. Únicamente hubo que practicar en la iglesia unos huecos que estaban cegados, en las zonas bajas de los muros laterales de la nave, a fin de dar a ésta la luz natural que requiere su futuro destino de sala de lectura de la Biblioteca Municipal, que ha de instalarse en la planta baja del edificio, ocupándola casi por entero.

La planta alta se dedicará a Museo histórico madrileño, perpetuando así, siquiera sea de modo fragmentario, la espléndida Exposición organizada por la benemérita SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE, que en forma tan brillante ha inaugurado esta segunda época del edificio.

LUIS BELLIDO

Arquitecto.