

GUIAS ARTISTICAS DE ESPAÑA



MADRID



GUIAS
ARTISTICA

ESPAÑA



MADRID

ARIES

GUIAS ARTISTICAS
DE
ESPAÑA
ARIES



GUIAS ARTISTICAS
DE
ESPAÑA
ARIES



GAYA NUEVO (1944.1)

INSTITUTO AMATLER
DE ARTE HISPÁNICO

GUÍA DE MADRID



GUÍAS ARTÍSTICAS DE ESPAÑA

Dirigidas por JOSÉ GUDIOL RICART

El texto de esta
GUÍA ARTÍSTICA DE MADRID
es original de
JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

GUIAS ARTISTICAS DE ESPAÑA



MADRID



Editorial ARIES

JULIÁ Y MONTAGUD, S. C. - BARCELONA

TODOS LOS DERECHOS DE PROPIEDAD, RESERVADOS

Primera edición, 1944



I

DEL MADRID PALEOLÍTICO HASTA LA CAPITALIDAD

«Madrid, castillo famoso...» Aún no lo era en el Paleolítico inferior, y ya el gran río que antaño fué el Manzanares atraía a los cazadores che-lenses; acamparon a orillas del río; acechaban las reses de los bosques cercanos, y luego nos dejaron en el cerro de San Isidro sus torpes raederas de sílex, sus cuchillos y sus flechas. En el período achelense perduró la población; su industria fué perfeccionándose, y estos primitivos, que po-seían por derecho propio y por herencia aquel pre Madrid remoto, se jun-taron a otros hombres extraños que procedían de la Europa lejana y del Norte de África. Así, se superponen los tres niveles musterienses del Man-zanares y evoluciona el habitante paleolítico; pero el Guadarrama se tornó ventoso y gélido, y los premadrileños emigraron. Posiblemente, la planicie quedó desierta hasta el Neolítico. Los nuevos pobladores, con una industria más completa, eran molineros y alfareros; y en el fondo de sus cabañas quedaron las muelas de granito y la cerámica incisa con cenefas de un geometrismo elemental. Después todo se borró, se deshicieron los míseros poblados y no se frecuentó el recodo del Manzanares sino por alguna legión romana que cruzase las «villas» de las proximidades.

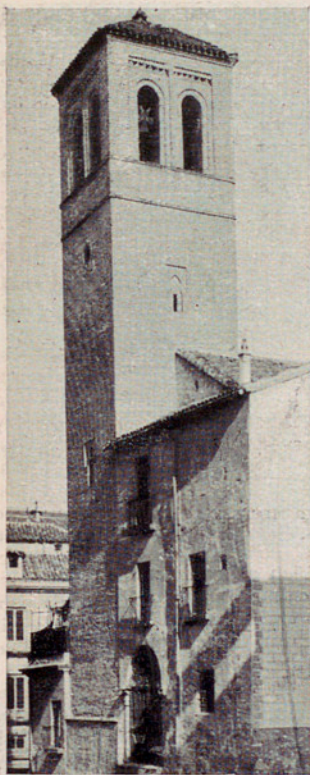
Hubo un Madrid árabe, y entonces nació el nombre «Magerit», de fonética islámica, aunque la traducción no quede precisa. Con tal nom-bre menciona la plaza el Silense al anotar su conquista, en 931, por Ra-miro II. Ésta fué sólo una intrusión sin consecuencias y sin estabilidad, hasta que Alfonso VI, en su algará victoriosa hacia Toledo, tomó el po-blado, una ciudadela amurallada, defendida por el castillo que fué des-

pués Alcázar y hoy Palacio Real. La muralla tenía cinco puertas, las de la Vega, de Moros, de Puerta Cerrada, de Guadalfayara y de Balnadú. En el centro quedaba la Mezquita, acaso donde hoy se emplaza la Iglesia de San Pedro el Real, y extramuros se expandió la población mozárabe, con tres pequeñas iglesias, de San Martín, San Ginés y Santa Cruz. Ciudad fronteriza en el siglo XII, Madrid vió algaras y sitios, y en 1197 fué parcialmente pillada por la invasión almohade. Luego vinieron la repoblación y el fuero, éste de 1202. Ya contaba entonces Madrid con diez parroquias, y era un burgo humilde, apartado de las esplendideces de la corte, replegado en sus callejuelas tortuosas, en las que se apiñaban judíos y moros, cristianos y francos. Es difícil delimitar el trazado del recinto madrileño en el siglo XII; pero de esta centuria y de las siguientes nos quedan los restos correspondientes a la modestia de una villa con fuerte sedimento musulmán, torres de templos como los moriscos de Getafe y Carabanchel.

[1] Posiblemente, el más viejo alzado que se conserva en Madrid es la torre de la iglesia parroquial de *San Nicolás*. El templo es poca cosa, y ha sufrido incendios y calamidades, pero la bien conservada torre es del tipo de alminar, como influencia en Madrid de las toledanas. Es de ladrillo, y sus frentes se decoran con tres filas de pequeños arcos; los inferiores trilobulados, una fila media de cinco lóbulos, y los superiores son de herradura. Todo sigue las normas de los albañiles moriscos del centro de España, a no ser los techos en los tramos de escalera alrededor del cuerpo central, resueltos muy originalmente. Aunque se descarte su destino como torre de mezquita, datará del siglo XII; ésta es una de las primeras iglesias que manos morunas levantaron para los conquistadores. Desgraciadamente, la silueta, que sería muy airosa, no es visible por las construcciones que la rodean, y para observar los detalles citados es preciso subir hasta el trasdós de las bóvedas de la iglesia, una de las cuales es gótica, de crucería.

mezq [2] Otra iglesia próxima, *San Pedro el Real*, tiene tradición de haber sido construída en el siglo XIV, durante el reinado de Alfonso XI, sobre el emplazamiento de una antigua mezquita. La iglesia, de tres naves, con cúpula sencilla, conserva el retablo mayor de José Churriguera. El primer tramo de la Epístola se cubre con bóveda gótica nervada del siglo XV; pero un siglo anterior será la hermosa torre morisca, de formas esbeltas, y aún más airosa que las toledanas. Toda hecha de ladrillo, lleva en el cuerpo superior, sobre los huecos de campanas, una línea de dientes de sierra, y en cada frente ventanitas aspilleras con arcos de herradura tímidos, bajo arrabá.

[3-4] Fué en estos primeros siglos cuando la vieja devoción madrileña a *San Isidro* y a la *Virgen de la Almudena* cuajó en obras y recuerdos. De la Virgen no se conserva más imagen antigua que la repintadísima de la *Flor de Lis*, pero el Santo Labrador ya contaba con un completo ambiente sacro y artístico en aquel reducido burgo medieval que era Madrid. La *Casa de Juan de Vargas*, a cuyas órdenes trabajó el Santo, ha dejado constancia del hecho en un viejo solar tachonado con reliquias, como es una inscripción, blasones de los Vargas y sobre todo una óptima talla del Santo



SAN PEDRO EL REAL. TORRE.



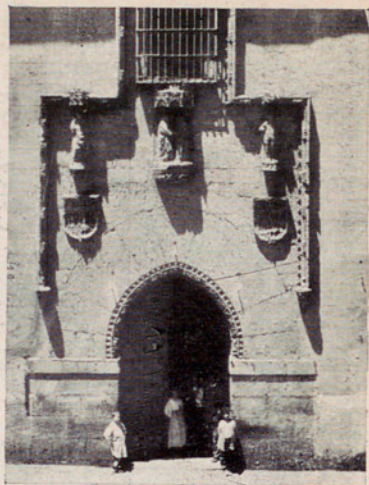
CATEDRAL DE LA ALMUDENA.
VIRGEN DE LA FLOR DE LIS.

con aire de imaginería popular de Nacimiento. De mucho mayor interés es el *Arca de San Isidro*, y por ello merece una visita el Palacio Episcopal, donde se guarda, un caserón del siglo XVIII. El cofre pasa por ser donación de Alfonso VIII, pero en realidad es obra del siglo XIV; un arca de madera, con tapa de dos vertientes; y en ésta y en el frente mayor vense escenas de la vida de San Isidro y de su santa esposa. En técnica de miniatura, los vivos tonos de pardo, rojo, ocre y blanco son la más ingenua interpretación hagiográfica, cobijada entre arcaturas góticas, todo ello pintado sobre cuero guarneciendo la tabla. Los *prodigios* del Santo (los ángeles arando, la multiplicación del trigo, etcétera), por su fondo campesino y popular, tan accesible a la imaginación de los madrileños medievales, explica el auge de la veneración al milagroso agricultor.

[5] Con todo, la urbe del Manzanares no recibió prestancia y ornato hasta el advenimiento de los Reyes Católicos. Tras las torres moriscas que



IMAGEN DE SAN ISIDRO EN LA CASA
DE JUAN DE VARGAS.

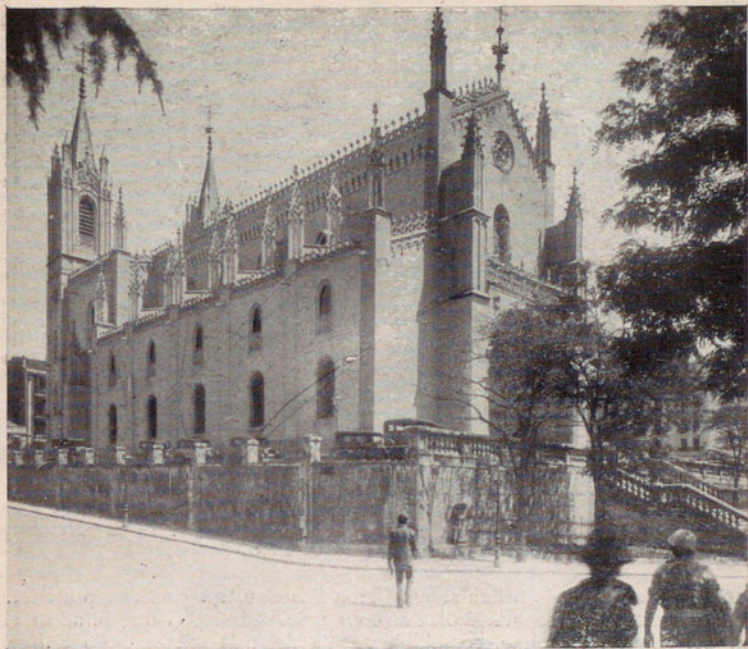


HOSPITAL DE LA LATINA. FACHADA

vimos, seguían en fecha dos monumentos bien galanos; uno era el *Hospital de la Latina*, fundación de la muy culta compañera de Isabel; la portada derribóse, y sus piedras, que componían un bello conjunto gótico, ciertamente tocado de estilo mudéjar, con un magno relieve de la Visitación, yacen en los almacenes municipales.



PALACIO EPISCOPAL. ARCA DE SAN ISIDRO.



SAN JERÓNIMO. EXTERIOR.

El otro edificio es el trastornado y a menudo restaurado templo de *San Jerónimo el Real*, inmediato al Prado y a lo que fué Palacio del *Buen Retiro*. Es fundación de los Reyes Católicos, de 1503 a 1505, trasladado el monasterio que Enrique IV fundó en el camino del Pardo para dar magnificencia al «paso honroso» allí defendido por Beltrán de la Cueva. Aunque la planta fuera similar a otras construcciones reales de Avila, Toledo y Segovia, ésta era mucho más modesta, con muros de ladrillería morisca, exentos de la galanura ornamental de otros templos isabelinos. Con todo, tenía pórticos de sillería labrada; y la prestancia y vejez del edificio hizo que, a partir de Felipe II, las juras de los Príncipes de Asturias se verificasen bajo su techo; pero la invasión francesa, que convirtió la iglesia en cuartel, y la restauración de Repullés, hacen que hoy se vea poco de lo antiguo. La nave, con crucero y ábside poligonal, del tipo dado por Juan Gallego para el Parral, se cubre con bóveda de crucería de dibujo muy ostentoso. Las ventanas altas y el barandal del coro son obra del siglo XIX, mas parece que el restaurador copió los temas de residuos antiguos.



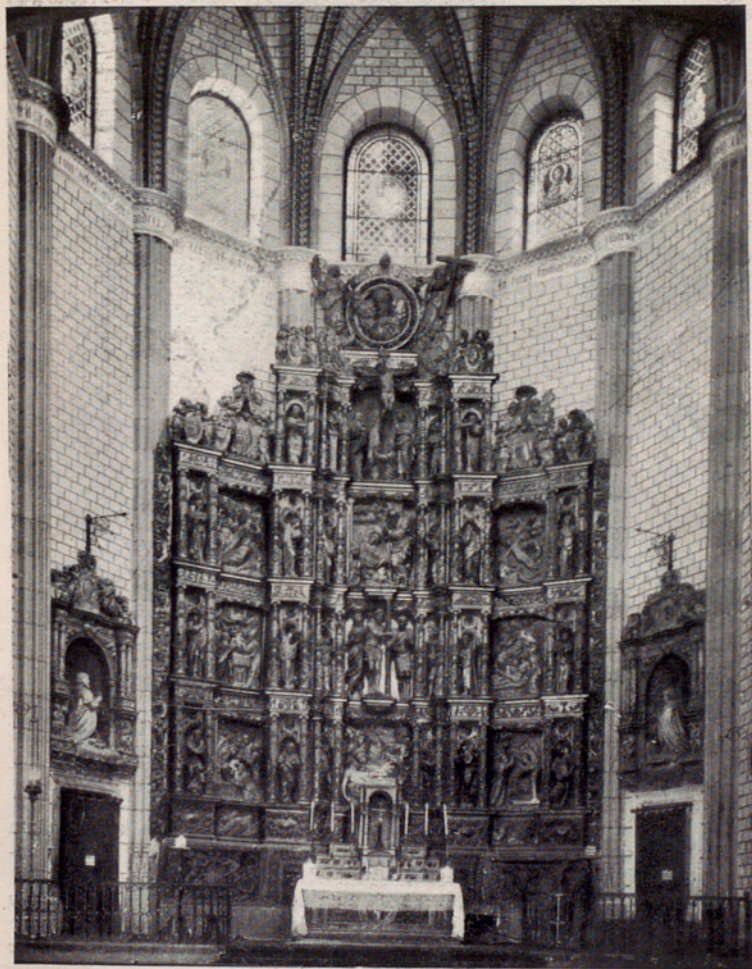
SAN JERÓNIMO. INTERIOR EN EL SIGLO XVIII SEGÚN PARET, Y EN LA ACTUALIDAD, DESPUÉS DE SU RESTAURACIÓN.

A la construcción isabelina se añadieron dos claustros en fecha posterior. Uno, al oeste, ya desaparecido, se alzó en 1560. Subsiste el que se adosa al sur del templo, completo, con doble arcada del más selecto estilo clásico,

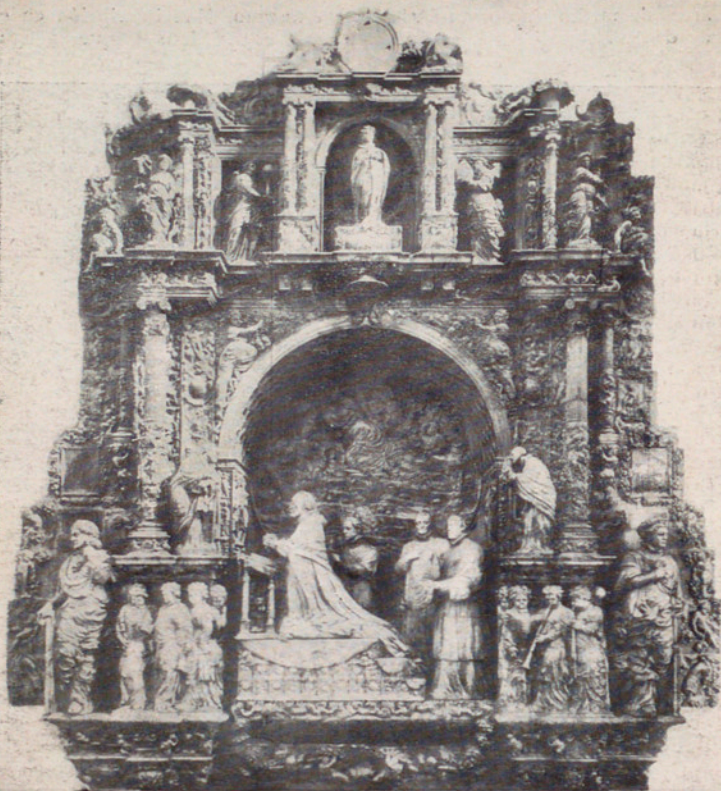


CAPILLA DEL OBISPO. PUERTAS Y SEFULCROS DE LOS PADRES DE DON GUTIERRE

en arcos de medio punto y robusto orden toscano. Una inscripción en el zócalo da la fecha de 1612, lo que concuerda con el dato de que ya figu-



CAPILLA DEL OBISPO. INTERIOR Y RETABLO DE GIRALTE.



CAPILLA DEL OBISPO. SEPULCRO DE DON GUTIERRE DE CARVAJAL.

raba en el plano de 1625. El arquitecto parece haber sido Miguel Martínez.

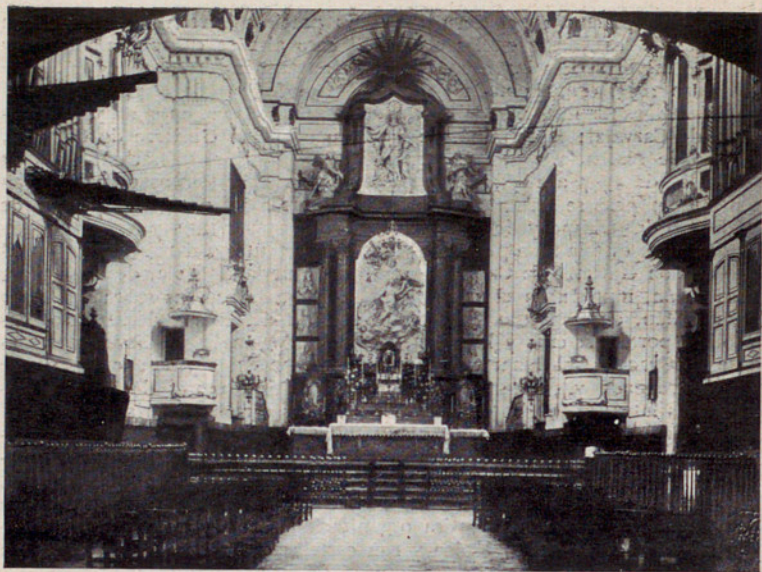
[6] La primera gran fundación privada se nos muestra en la plaza del Marqués de Comillas, donde está el acceso a la *Capilla del Obispo*, interesante edificio de transición del gótico al Renacimiento, ornado con primores de calidad extraordinaria. Ya es notable, a la entrada, la galería y cornisa de la fachada, por la que se entra a un patio mezquino. Pero de allí se pasa a la Capilla, un tramo cubierto con crucería y un ábside de cinco lados. La imposta ya es renacentista, y los haces que actúan de pilares adosados, finísimos, siguen la contextura isabelina de Toledo y

Avila, bien patente en el Coro, que lleva preciosa bóveda de crucería con blasones de los Vargas en las claves. El coro alto se cubre con alfarje, y su arco mixtilíneo se inventó cuando la restauración, recargada, de la Capilla, en 1879, conmemorada en una inscripción bajo la imposta.

Tal era la Capilla cuando la hizo construir y dotar, en 1520, don Francisco de Carvajal; la terminó, en 1535, su hijo don Gutierre de Carvajal, obispo de Plasencia. Antes de proyectarse la ulterior decoración, Juan de Villoldo, de 1547 a 1548, había preparado grandes lienzos que cubrirían los muros; pero se arrumbaron para dar lugar a los notables sepulcros de alabastro del Obispo y de sus padres, obra suntuosa, fina y del mejor Renacimiento, que la esculpiría ~~Juan~~ ^{Francisco} de Giralte, autor del retablo. El sepulcro de don Gutierre de Carvajal, en el muro de la Epístola, de exuberante decoración, muestra en el arcosolio al Prelado, de rodillas sobre un altar; su capellán, el licenciado Barragán, está a su derecha, y detrás otros dos acólitos portan la cruz y la mitra. En el fondo, en bajorrelieve, representase la Oración del Huerto. La parte superior del sepulcro quizá peca de desordenada y confusa; pero los diez niños cantores de la base, las matronas laterales, efigies de las virtudes, y las cartelas inferiores, con frutos y angelillos, son muy ricos, suaves y delicados de talla, que no desmerecen de la primera figura orante. Se ha hecho poca justicia a este conjunto. Los sepulcros de don Francisco de Vargas y de doña Inés de Carvajal, progenitores del Obispo, muertos, respectivamente, en 1524 y 1518, son más modestos, pero con idéntica organización: las figuras vense arrodilladas en un arco de orden jónico y con cartelas en la base. Si en cuanto a los sepulcros no hay sino una presunción de autor, consta, en cambio, que el retablo fué esculpido por Francisco Giralte, de Plasencia, y dorado, este ofado y policromado por Juan de Villoldo, el Joven. Este vasto conjunto



LAS DESCALZAS. EXTERIOR.

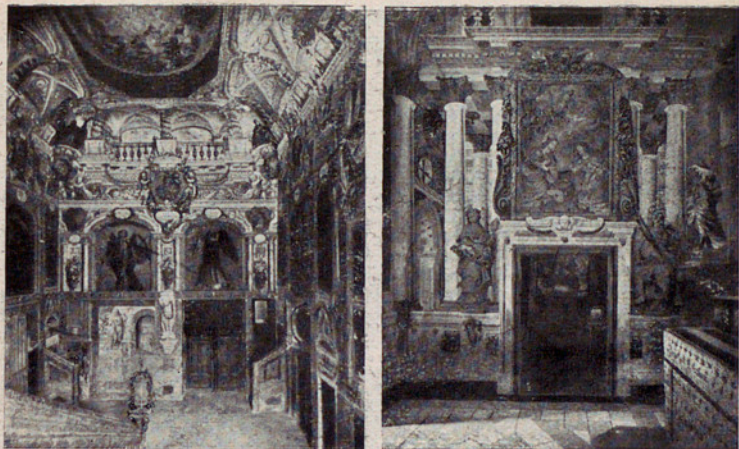


LAS DESCALZAS. INTERIOR.

de escultura en tres cuerpos desarrolla, en el primero, la Epifanía, la Virgen de la Piedad y la Anunciación; en el segundo, la Circuncisión, los Azotes y el Santo Entierro; y en el tercero, Jesús con la Cruz a cuestas, la Navidad y la Crucifixión, mientras en la espina se alza el Calvario. Un apostolado y escenas secundarias completan este retablo, donoso de movimiento y desenfado, acaso falto de reposo y mesura por lo que la carnación caliente de Villoldo es más cuidada que los movimientos bruscos de Giralte.

No hay en la Capilla imágenes ni cuadros, aparte de dos trágicos crucifijos de escuela madrileña, y a la derecha de la puerta un San Francisco, de Eugenio Caxés. Pero las hojas de la puerta, con tallas en que se reproducen escenas del Antiguo Testamento, son una maravilla plateresca, valiente de dibujo y ejecución. La expulsión de Adán y Eva, y Josué deteniendo el sol, son los mejores relieves de esta obra maestra, atribuida con acierto al cincel de Villalpando.

[7] Ya sin vestigios góticos, fué la gran cuarta fundación madrileña. La iglesia y convento de *Descalzas Reales* fué fundada por doña Juana de Austria, aquella hija de Carlos I que casó con don Juan de Portugal y fué madre del desgraciado rey don Sebastián. Aprovechóse un palacio particular en 1559, y un año más tarde ya estaban instaladas las monjas, con-



LAS DESCALZAS. ESCALERA Y CAPILLA DEL MILAGRO.

cluyéndose las obras en 1564. Artífices de la adaptación habían sido Antonio Sillero, y, sobre todo, Juan Bautista de Toledo, el arquitecto escorialense, que trazó la fachada de la iglesia y con toda seguridad el interior. Aquélla, de frío clasicismo, rematando en frontón, da idea de lo que sería el templo antes de su reforma en el siglo XVIII.

La mansión de las Descalzas, prácticamente inaccesible al visitante, es un rico museo de pintura del siglo XVII. Por consiguiente, quien visite el edificio no verá del convento sino la portada plateresca, en un muro de característico aparejo toledano de ladrillo y cajones de mampostería. La iglesia, abierta al culto, fué rehecha hacia 1750 por Diego Villanueva. La nave, con un tramo de bóveda de lunetos, no tiene crucero ni cúpula, y la corriente clasicista se echa de ver en los triglifos que coronan las pilastras. Es de mediano interés la bóveda, pintada por los González Velázquez; pero en cambio es notable el sepulcro de la fundadora doña Juana, en un edículo de mármol, que comunica con el púlpito del lado de la Epístola. La estatua orante, de mármol blanco, está firmada por Pompeo Leoni, y es obra de bella factura. El retablo, procedente del noviciado de Jesuitas (hoy Universidad), supone un trozo arquitectónico importante, con un relieve de Camilo Rusconi, que representa la glorificación de San Francisco de Regis. Los ángeles superiores son de Gambétti, y los relieves laterales con santos relacionados con el franciscanismo, de José Bellver.

La clausura de Las Descalzas, rica en lienzos y alhajas, se compone de trozos excepcionales; la Gran Escalera, con arquitectura de la primera mitad del XVI, se completó hacia 1661 con notables detalles barrocos, segu-



LAS DESCALZAS, SEPULCRO DE DOÑA JUANA DE AUSTRIA, POR POMPEO LEONI



TORRE DE LOS LUJANES.

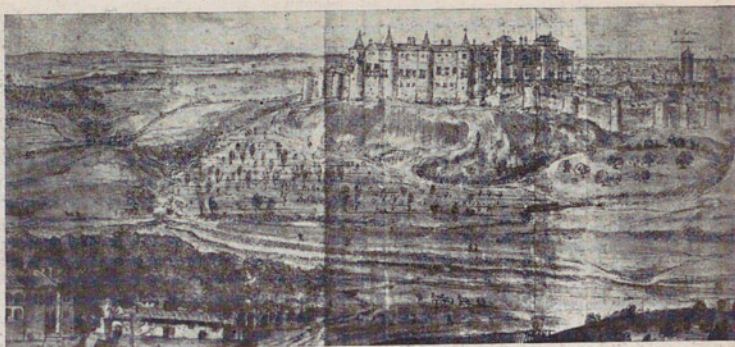


CASA DE CISNEROS

ramente del boloñés Agostino Metelli, y profusión de pinturas tanto en los muros como en la bóveda. Uno de los paños, con Felipe IV, Doña Mariana, Felipe Próspero y la infanta Margarita, es pieza convincente para la cronología de la hermosa escalera. Otras estancias interesantes son los claustros y la Capilla del Milagro; la cúpula de ésta fué pintada en 1678 por Carreño y Ricci, figurando la coronación de la Virgen. La arquitectura y decoración de la dicha capilla acaso sean de Ximénez Donoso y Pérez Sierra. Lastimoso es que obras señeras de Brueghel el Viejo, Gaspar Becerra, Sánchez Coello y otras tantas magnificencias sean vedadas a la admiración.

[8-9] De la misma centuria queda ménos en lo que se refiere a la Arquitectura civil; la *Casa de Los Lujanes*, hoy Hemeroteca Municipal, apenas tiene interés desde las restauraciones que sufrió, adivinándose, empero, un torreón de aparejo toledano, al que se ingresa por una puerta de gótico tardío con arco mixtilíneo, gran arrabá y tres blasones.

En la misma plaza de la Villa, la llamada *Casa de Cisneros* fué en realidad construída por su sobrino y heredero Benito Jiménez de Cisneros, en 1537. Se edificó en buen plateresco con aparejo toledano de ladrillo y mampostería y piedra berroqueña para lo ornamental. Aunque queden trozos viejos en la fachada de la Plaza de la Villa y en el interior, la mayor parte es restauración del arquitecto Bellido. Sólo es antigua la fachada a la calle del Sacramento, donde queda el arco con medallones, un buen friso plateresco, y la ventana con pináculos y frontón triangular: restos venerables y selectos del Madrid del siglo xvi.



II

LAS CONSTRUCCIONES CIVILES Y RELIGIOSAS EN EL MADRID DE LOS AUSTRIAS

La inesperada decisión de Felipe II al trasladar la Corte a Madrid debió producir asombro a sus súbditos. En 1561, fecha del acuerdo, Madrid era un poblachón menos urbano y populoso que las anteriores residencias reales. La ciudad, arrebujada al pie del Alcázar, había crecido profusamente por el Este y Sudeste, pero sus calles tortuosas y sus pobretonas mansiones no estaban adecuadas para albergar la complicada corte del segundo Felipe. Tampoco el Alcázar madrileño era, en verdad, palacio para recibir al Monarca. El emperador Carlos I se había limitado a hacer reformar por Alonso de Covarrubias y Luis de Vega el antiguo Pabellón de caza de Enrique II. Se sucedieron en las obras Juan de Toledo, Juan de Herrera y Francisco de Mora, y todavía bajo Felipe IV continuó los trabajos Juan Gómez Mora. Al cabo de todo ello la fachada principal, al mediodía, de factura herreriana, se coronaba con escudo real entre dos torres con chapiteles. Al lado Oeste quedaban cuatro torreones o cubos de muralla; era uno de ellos la llamada *Torre de Francia* o del *Hermafrodita*. Las estancias nos son bien conocidas por el relato de Gil González Dávila y las descripciones de Carducho en sus *Diálogos de la Pintura*. El conjunto nos es familiar por múltiples litografías, y por la maqueta que se conserva en el Museo Municipal.

Ya que vemos por vez primera los chapiteles que llamamos austriacos, bueno es el momento de razonar su origen o intrusión en España, donde resultarían tan bien recibidos. Felipe II, en 15 de febrero de 1559, escribió, desde Bruselas, a Luis de Vega que, para evitar goteras en las torres



EL ALCÁZAR DE LOS AUSTRIAS. MAQUETA EN EL MUSEO MUNICIPAL.

del Palacio de Valsain, se aparejase «agres a la manera de los de estos Estados y cubrirlos de pizarra, que, como habéis visto, son muy lucidos». De esta traza eran los palacios del Marqués de Liche, el del Almirante de Castilla, en el Paseo de Recoletos; el de Castel Rodrigo, en el Paseo de la Florida; el de Malpica, al final de la calle Mayor; el de Lerma, en el Prado, y otros tantos, ya desaparecidos.

[10] Igualmente se aplicó este modelo a la primera gran obra urbana de Madrid, como fué la construcción de la *Plaza Mayor*. En aquel nudo de callejuelas había un mercado, abatido por Juan Gómez de Mora, que de 1617 a 1619 trazó el actual rectángulo, con tal sobriedad arquitectónica y magna amplitud, que desde su fundación la han centrado en el corazón popular de la Villa. A guisa de patio cerrado, el lienzo continuó de casas en tres pisos con porches se embellece en el centro de los lados mayores por el airoso realce de la Casa de la Panadería y de la dependencia municipal que se le enfrenta. El conjunto de la Plaza, con sus torres y chapiteles, obligan a situar esta obra de Mora entre el acerbo típico de las mejores plazas castellanas del siglo XVII. Consta que a la conclusión habitaban las casas 3.000 personas, y en caso de fiestas cabían hasta 50.000. El coste montó a un millón de escudos, procedentes de la sisa del vino. La casa de la Panadería no es obra de Mora, sino de José Ximénez Donoso, que la alzó en 1620 sobre un viejo edificio. Célebre por los incendios que la devoraron en tres ocasiones (1631, 1672, 1790), fué decorada en la segunda de las fechas citadas por Claudio Coello con mitologías y guirnaldas decorativas.

La urbanización adyacente a la plaza Mayor conserva en gran parte la fisonomía anterior a las grandes obras modernas. Sirva de ejemplo la castiza *Calle de Toledo*, integrada en su mayor parte por edificios del siglo XIX.

[11] A la Plaza Mayor se trasladó, en 1847, la *Estatua ecuestre de Fe-*



LA CASA DE LA PANADERÍA, EN LA PLAZA MAYOR.

lpe III que en 1616 habíase erigido en la Casa de Campo. Consta como obra de Pietro Tacca, en colaboración con Juan de Bolonia, según modelos de Pantoja de la Cruz. Es obra un tanto pesada, vulgar la figura del rey, y del panzudo caballo, que contrasta con la obra gracilísima de Tacca, el *Felipe IV*.

[12] Después de la Plaza, la obra más impresionante es el actual *Ministerio de Estado*, antigua Cárcel de Corte, o «Sala de Alcaldes de Casa y Corte». Se construyó de 1629 a 1634, y fué su arquitecto Juan Bautista Crescenzi, que trabajó en El Escorial; en efecto, la fría concepción del cuerpo central de la fachada, con columnas dóricas y remate con el escudo real, es casi herreriana. La construcción, de piedra y ladrillo, no tiene apenas motivos ornamentales; pero el clasicismo de Crescenzi es todavía más rígido en el interior, donde se alza entre dos patios una grandiosa escalera. Cada patio consta de dos pisos sobre arcos de orden toscano, con triglifos y metopas. Sobre la galería superior los entrepaños de las ventanas se muestran ya como un preludio barroco.

[13] De fisonomía pareja es el Ayuntamiento; en 1640 Juan Gómez de Mora comenzó a edificar, según encargo de 1629, la *Casa Consistorial*, que

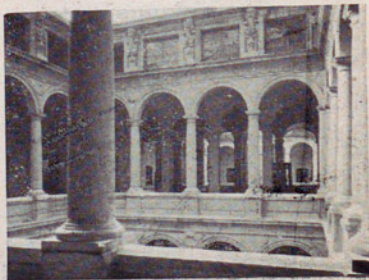


ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE III, POR TACCA Y BOLONIA.



LA CALLE DE TOLEDO

debía constar de vivienda para el Corregidor, Sala de sesiones, capilla y cárcel, aparte otras varias estancias. Mora dirigió la obra hasta su muerte, en 1648, con la repartición de las dependencias alrededor de una gran



MINISTERIO DE ESTADO. FACHADA Y PATIO.



CASA CONSISTORIAL. FACHADA.

sala. Le sucedió José de Villarreal cuando ya se había alzado el patio, los dos pisos y las torres, tan gallardas en su estilo austriaco, con techos de pizarra y chapiteles. Las líneas, tan sencillas y severas, se adornan en las ventanas del piso alto con frontones triangulares y en las de las torres con otros curvos.

En 1670, Teodoro Ardemans trabajó los triples escudos en los frentes de las torres y las portadas, de un barroco medianamente organizado. La reforma más importante fué la columnata que en 1787 Villanueva abrió a la calle Mayor.

Se reservó para capilla, en el plano de Mora, una estancia tripartita que hoy sirve de despacho del Alcalde, con cúpula el cuarto central, y los otros dos techados con bóvedas esquifadas. En 1696, Antonio Palomino cubrió la capilla de pinturas, no exentas de interés y tratadas con colores muy vivos. Los temas son los Doctores Jatinos, las Virtudes Teologales, escenas de la vida de San Isidro y de su santa compañera; la Asunción, las Virtudes; y sobre todo el Padre Eterno y la Inmaculada, el trozo mejor. Cobró Palomino por esta decoración 18.000 reales. En la misma capilla se guarda la gran Custodia hecha en 1560 por Francisco Alvarez y destinada a la procesión del Corpus.



CASA CONSISTORIAL. PINTURAS DE LA CAPILLA.

Los mismos Mora y Crescenzi, que levantaron las dos construcciones más características en el Madrid del xvii, fueron los autores de otra que, aun desaparecida, no es posible ignorar por las cumplidas relaciones que la enlazan con toda la segunda mitad del siglo: el *Palacio del Buen Retiro*. Basta saborear cualquier comedia madrileña del siglo de Oro para advertir como en tiempos de Felipe IV la vida cortesana se desplazaba hacia el Manzanares y San Isidro. El propio Monarca acabó por desear un establecimiento permanente en aquellos parajes, cerca del viejo templo de los Jerónimos. Ya el Conde Duque, que poseía en las afueras del Prado una casa de recreo, obsequió con una fiesta al rey en 1631, y posteriormente, de 1636 a 1639, Mora y Crescenzi construyeron el Palacio; éste era un enorme cuadrado con crujeas alrededor de un gran patio y con torres en los ángulos al modo tradicional. Los jardines y parques eran vastísimos, y amplias también las construcciones adherentes. De todo ello no queda, muy reformado, sino el *Salón de Reinos*, parte del hoy Museo del Ejército y el *Casón* o Sala de Bailes, actual Museo de Reproducciones. El Palacio del Buen Retiro, pese a las descripciones de Madame D'Aulnoy, no debió ser nunca suntuoso, pero sí cobijo y origen de muchas obras maestras de arte y literatura.

[14] En su fachada Sur estuvo emplazado el más bello monumento pú-



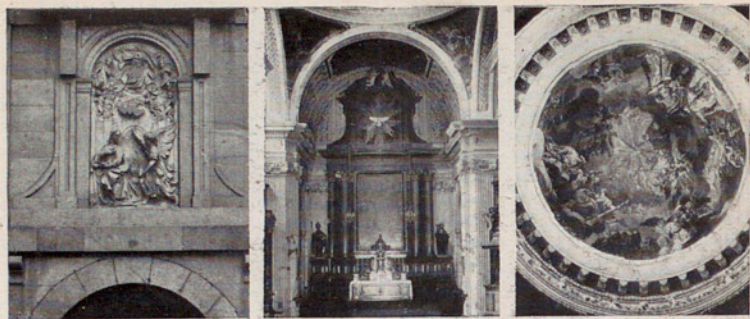
EL BUEN RETIRO EN EL SIGLO XVII.



EL MUSEO DEL EJÉRCITO, ANTES PARTE
DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO.



ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE IV,
POR TACCA.

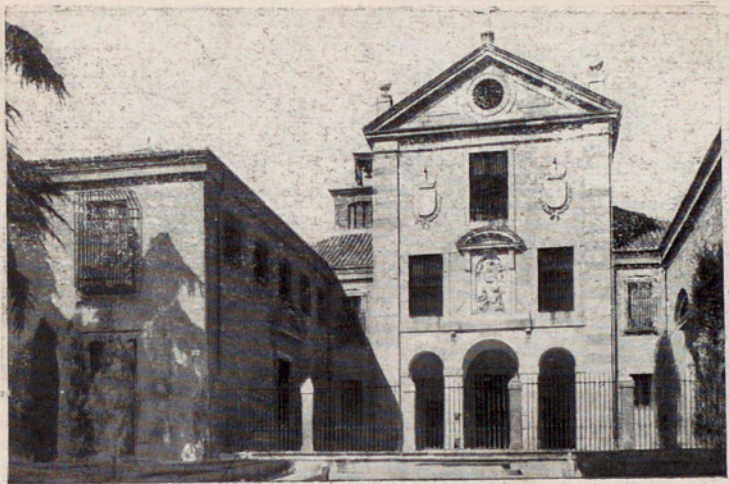


LA ENCARNACIÓN: RELIEVE DE LA FACHADA, INTERIOR Y CÚPULA.

blico de que se puede enorgullecer Madrid, la estatua ecuestre de Felipe IV, en la Plaza de Oriente desde el siglo XIX; ya fué vista por Madame D'Aulnoy en el Buen Retiro, donde había sido erigida antes de 1656, pues consta en el plano de Texeira. Pietro Tacca la fundió en Italia según diseño de Velázquez, abocetada en talla por Martínez Montañés. Obra de una gracia superior, el galope del caballo y la apostura del jinete, tan celebrada por nuestras glorias del siglo XVII, hacen de ella la más galana estatua ecuestre.

[15] Muy cerca del Alcázar austríaco, Felipe III y Margarita de Austria fundaron el *Convento de la Encarnación*, para Agustinas Descalzas. La primera piedra se puso en 1611, y hasta la conclusión, que en 1616 fué motivo de solemnísimas fiestas madrileñas, había dirigido las obras Juan Gómez de Mora, el genial arquitecto herreriano. De él fué, pues, la planta: cruz latina con tres tramos a los pies, el medio de lunetos. La portada, de muy severa ordenación escorialense, lleva los tres clásicos arcos de entrada y se corona con frontón triangular. El relieve central, con la Anunciación, puede ser obra de Miguel Angel Leoni, el hijo de Pompeo.

De la misma ordenación clásica era el interior; pero en 1767 fué renovado totalmente por Ventura Rodríguez, cuya segunda etapa de reacción herreriana contra el barroco se deja sentir. Sustituyó las columnas dóricas por pilastras jónicas bajo excelente cornisa. Las bóvedas fueron cubiertas por casetones, y la decoración de estuco esculpido, bien notable, se confió a Antonio Primo, autor de los medallones sobre las figuras, a Isidro Carnicero, que hizo los bellos estucos en las ventanas del crucero, y a Francisco Gutiérrez, que decoró el friso de la cúpula con amorcillos y guirnaldas. Sólo con esto el interior de la Encarnación ya muestra su magnífica homogeneidad. Las pinturas de las bóvedas son de Luis González Velázquez, y las de la pechinas, de su hermano Antonio; Bayeu fué autor del fresco sobre el Presbiterio, con la Aparición de Cristo y la Virgen ante San Agustín; y los cuatro grandes lienzos de la nave son obra de José Castillo, Ginés Aguirre y Francisco Ramos. Éstos son los que dan al tem-



PLAZA Y CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN.



LAS CARMELITAS. FACHADA.



LAS CARMELITAS. TRÁNSITO DE LA VIRGEN.

plo una nota austera, pues el empaque de Ventura Rodríguez revistió todo el interior con cierto aire de cerámica de Wedgeood.

[16] El frío fondo de la arquitectura escurialense aparece en la *Iglesia de Carmelitas Calzadas*, fundada bajo Felipe II, pero construida de 1611 a 1638 por Miguel Soria. Fallecido éste, las obras siguieron hasta 1640, y el resultado fué un templo de nave única, con cinco tramos de lunetos, crucero y capillas. Como característica del estilo reinante en tiempos de Felipe III, el mismo que debemos suponer tendría la Encarnación antes de su reforma, se usaron pilastras sin capiteles, sustituidos éstos por un friso corrido de triglifos y metopas, en las que alternan rombos y círculos. La cúpula, sin linterna, se apoya sobre pechinas, y todo el templo, un poco frío de factura y acaso demasiado angosto, se alegra con la abundancia de tallas y lienzos, uno de éstos de Antonio Pereda. De las varias imágenes de esta Iglesia, lo más notable es el expresivo grupo de Apóstoles rodeando a la Virgen del Tránsito, obra anónima del siglo xvii en escultura estofada de la mejor calidad. Consta que se hizo por encargo particular del arquitecto Miguel Soria.

[17] *La Iglesia y Convento de las Carboneras del Corpus Christi* fué fundada, en 1607, por doña Beatriz Ramírez de Mendoza, siendo la primera patrona su hija Juana Zapata. La iglesia, en la plaza del conde de Miranda, muestra una fachada de ladrillo, construida, como todo el templo, en el primer tercio del siglo xvii; efectivamente, toda la escultura es muy sencilla, con bóveda en tres tramos de lunetos, pilastras estriadas sin capitel y bóveda esquinada en lugar de cúpula. Es interesante el relieve sobre la puerta, con San Jerónimo y Santa Paula adorando la Eucaristía, obra probable del taller de los Leoni y muy selecta. En el interior hay que señalar las buenas tallas del retablo mayor y otro retablo a la



LAS CARBONERAS. FACHADA.



CASA DE LOPE DE VEGA. EXTERIOR

izquierda, hacia los pies, con tablitas de Herrera el Mozo, a modo de bocetos, de parecida fecha que los que pintó para la Capilla de San Isidro en la Catedral.

[18-19] Entre las fundaciones piadosas podemos rastrear la senda de nuestras grandes figuras. Todo el Madrid viejo, desde el Alcázar hasta el Prado, trae vetustos y legendarios recuerdos de la gran generación literaria de nuestro Siglo de Oro. En la callejuela del Estudio, cercana a la plaza de la Cruz Verde, tuvo su «estudio» el maestro Juan López de Hoyos, junto a quien aprovechaba Cervantes en cuajar estilo. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo nació en el barrio de la Morería; y Gonzalo de Céspedes habitó varias casas de este barrio, y fué sepultado en la iglesia que se erguía en la actual plaza de las Cortes. La calle Mayor vió el asesinato del Conde de Villamediana. Quevedo vivió en el número 26 de la calle de la Madera; y pueden fijarse muchos hechos de su vida, entre ellos el lance en la iglesia de San Martín. Don Juan Ruiz de Alarcón y Luis Vélez de Guevara vivieron en la calle de las Urosas, próxima a la de Atocha. Mas de ningún escritor quedan recuerdos tan vivos como de Lope: el *Fénix* había nacido en la calle de Guadalajara, y todo Madrid pudo ser escenario de sus andanzas. Lope de Vega se instaló definitivamente en la Corte, en 1610; compró una casa en la calle de Francos, hoy de Cervantes, y pasó una feliz existencia al lado de su esposa, doña Juana Guardos. Allí murieron ésta y su hijo Carlos Félix, y de allí había de fugarse

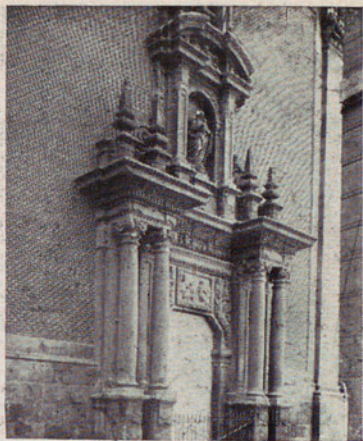


CASA DE LOPE DE VEGA. EL ESTUDIO.

su hija Antonia Clara, mientras Marcela arreglaba el hogar y meditaba sobre su pasión religiosa.

La Casa de Lope de Vega ha sido restaurada por la Real Academia Española, y amueblada del modo más afin al verosímil ajuar de Lope; tiene dos plantas, la superior con cuatro balcones, y la baja con tres ventanas y puerta, en que campea la divisa lopista «Parva propria magna — Magna, aliena parva», y en verdad que los austeros muros de ladrillos no desdicen del emblema. Del zaguán parte la escalera que sube al estudio, donde se han puesto un retrato del *Fénix* y otro de Marcelá, un tercero de Arias Montano, y un cuadrito de un sobrino de Lope, que representa a Jesús y San Juan, niños. La mesa de trabajo, los estantes donde Lope reunió unos 1.500 libros, y los utensilios acertadamente dispuestos, dan exacta idea de la casa del poeta. El oratorio se ha podido alhajar con las preseas de Sor Marcelá que guardaban las Trinitarias. El estrado, pieza cómoda de la casa española del siglo XVII, el dormitorio de Lope, el comedor, la cocina y la alcoba de las dos hijas continúan dándonos una visión magistral del aire que respiró en sus últimos veinticinco años nuestro egregio dramaturgo. Y la evocación se torna emotiva al asomarse al jardín con «dos parras, un naranjo, una mosqueta» y demás arbolillos que amaba Lope. En un ángulo se conserva el mismo pozo del que bebía para aplacar su amor por doña Marta de Nevaes.

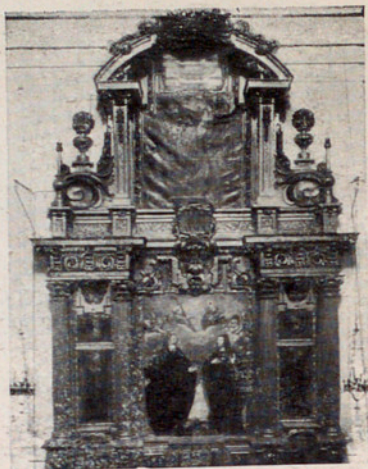
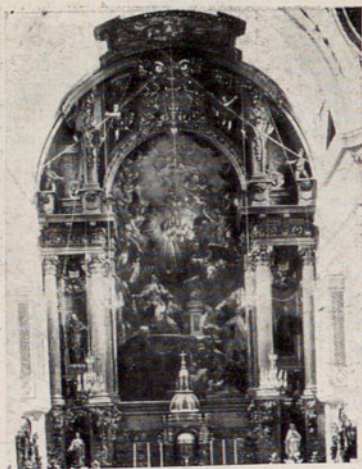
Al morir Lope en esta casa, el cortejo que le conducía a la iglesia de



CAPILLA DE SAN ISIDRO. EXTERIOR Y PORTADA.

San Sebastián, en la calle de Atocha, pasó por el convento del que era priora su hija Marcela. Éste es el Monasterio de Trinitarias que fundó en 1612 una hija del capitán Julián Romero, el inmortalizado por *El Greco*. La iglesia es posterior, concluida antes de 1696; su nave es sin capillas, con crucero y cúpula. La portada lleva en el centro un relieve, sin autor conocido, que reproduce las efigies de la Virgen y San Ildefonso, con San Juan de Mata y San Félix de Valois. Una inscripción próxima nos recuerda que en esta iglesia fué inhumado, en 1616, Miguel de Cervantes.

[20] En el mismo siglo xvii se fraguaba el gran barroco madrileño. Existía la *Iglesia de San Andrés*, sobre el enterramiento de San Isidro, que moriría en el siglo xii, acaso en 1172. La tal iglesia sufrió varias reconstrucciones, y de la del xv quedaba una bóveda a los pies de la nave. Pero el templo hubiera sido mezquino, de no haber rescatado en el siglo xvi el cuerpo del Santo Labrador. Luego de la canonización, en 1622, se adosó al viejo templo, para guardar dignamente el sepulcro, una capilla para la que dió traza el arquitecto Pedro de la Torre. De 1657 a 1659 tuvo lugar la construcción de este grandioso y primo ejemplar del barroco madrileño, costado por Felipe IV, la Villa de Madrid y los Virreyes de Méjico y Perú, hasta el total de 11.160.000 reales. Paralelamente se rehizo el viejo templo de San Andrés; pero éste queda como pobre cosa pegadiza a la Capilla, y hoy no cabe ya mencionar sino la puerta. El imponente bloque de la Capilla de San Isidro, con paños de ladrillo encuadrados por pilastras, se corona por una soberbia cornisa de modillones en parejas sosteniendo, muy en voladizo, el balaustre. Anotemos bien esta estructura, ya que pronto se consagró como prototípica de la arquitectura



BENEDICTINAS DE SAN PLÁCIDO. ALTARES.



BENEDICTINAS DE SAN PLÁCIDO.
TALLA POR PEREIRA.



CATEDRAL DE SAN ISIDRO. INTERIOR.



CATEDRAL DE SAN ISIDRO. EXTERIOR.

madrileña. Todo un sistema ornamental había nacido; la línea decorativa de la cornisa sobre los extraordinarios capiteles, riquísimos de flora, de las pilastras, acentúa el violento contraste con la cúpula octogonal, cada

faceta en hueco flanqueada por estatuas de Santos, dieciséis en total. Varios artífices colaboraron en la estructura proyectada por Pedro de la Torre, y así, José de Villarreal y Fray Diego de Madrid serán autores de las partes bajas; les sustituyeron Beloso y Sebastián de Herrera Barnuevo; sólo documentados como autores del baldaquino interior, pero verosíblemente colaboradores en las fachadas y puertas. De éstas, la principal con dos cuerpos, balconillos y chapiteles, tiene en la hornacina superior una imagen del Santo, esculpida por Manuel Pereira. Esta organización, que se repite en la otra puerta con doble columna y nicho, será, con multitud de otros detalles de la Capilla, tales como la cornisa riquísima, la balaustrada, la unión de linterna y chapitel y la desproporción de los vanos con los paramentos en piedra y ladrillo, la divisa decisiva del barroco madrileño.

[21] Tal fué el tipo de iglesias en aquel tiempo. La del *Convento de Benedictinas de San Plácido* fué fundada, en 1623, por doña Teresa Valle de la Cerda y el ministro Jerónimo de Villanueva. La edificación se comenzó en 1641, y se terminaba veinte años más tarde, pues los herrajes de la puerta, selectos entre los de su género, los firma en 1661 el herrero José Pico. La iglesia, aun siendo tan galaña y característica del siglo XVII, es sencilla, y la portada no muestra sino un relieve de la Anunciación, entre blasones de los fundadores. Templo pequeño, sólo consta de una bóveda de lunetos, ábside y crucero, con ensanchamientos, más bien que brazos; entre éstos, una cúpula sin linterna sobre pechinas y pilares achaflanados. Reinaba todavía un toscano escurialense, de modo que las pilastras herreanas son lisas y sin capiteles y la cornisa es de triglifos y metopas sin otra decoración; esta sencillez parece será obra del recoleto agustino Fray Lorenzo de San Nicolás, que en un libro publicado en 1664 se envanece de haber montado en esta iglesia la primera cúpula con entramado de madera, a ejemplo de la del hermano Bautista, en la Catedral de San Isidro.

Las *Benedictinas* tuvieron la suerte de ver decorada su iglesia por los mejores artistas de Felipe IV; aquí estuvo el Cristo de Velázquez y aquí se guarda, en la Capilla del Santo Sepulcro, un magnífico Cristo yacente de Gregorio Fernández, dentro de una gran urna, suntuosa y dorada. Pero todo palidece ante el retablo mayor, firmado por Claudio Coello, en 1668; representa la Anunciación, y es la obra más valientemente gamada de este pintor. Suyos son también los dos retablos del Crucero, el de la derecha con una santa Gertrudis, muy perfecta. Los Santos benedictinos de los intercolumnios y sobre todo las predelas con escenas de la Pasión de Jesús y, en los Sagrarios, Sansón y *Agnus Dei* son inmejorables pequeños estudios de Coello, de un dibujo irreprochable. Los chaflanes del crucero llevan en lo alto cuatro pinturas de Francisco Ricci, poco visibles por lo desvaído del color, y bajo ellas cuatro hornacinas aveneradas cobijan otras tantas priosas tallas de Pereira representando a los santos Bernardo, Ildefonso, Anselmo y Ruperto, de severa policromía y gallardía cierta.

[22] La tan madrileña *Iglesia de San Ginés* fué una de las más viejas de la Corte, acaso la iglesia de los mozarabes. Se reconstruyó varias veces; la última, en 1645, merced a 70.000 ducados que aportó un tal Diego de

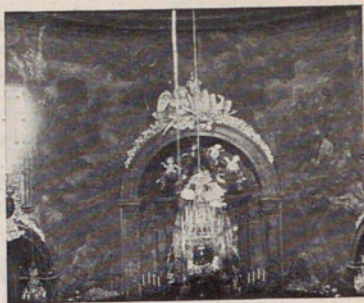
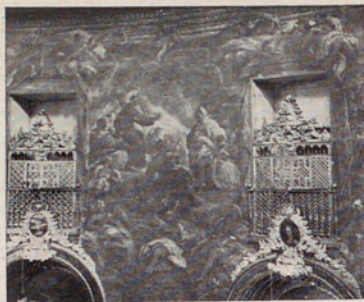
San Juan. La estructura, de tres naves y cúpula, fué renovada en el siglo xviii, hasta quedar con su desnudo y triste aspecto. La mayor parte de retablos, pinturas e imágenes son del siglo xix. Son notables la Capilla de los Barrionuevo, con estatua orante, y la del Cristo, con cúpula y revestida de mármoles, en 1756, por Francisco Sánchez.

[23] La historia de la *Catedral de San Isidro* es análoga a la de tantas otras fundaciones piadosas de los Austrias. Anteriormente a la creación de la diócesis, en 1885, sus vicisitudes fueron muchas; pero haremos gracia de ellas, para insistir en la enorme importancia que tuvo en el barroco madrileño la construcción de este templo de la Compañía de Jesús, cuya primera piedra puso Felipe IV, en 1622. Las obras se iniciaron en 1626, por planos del jesuíta Pedro Sánchez, quien concibió un templo de nave amplísima muy iluminada, con capillas laterales, gran cúpula en el crucero y cabecera plana. El Hermano Bautista, gran constructor de la Orden, concluyó el Colegio que había estado construyendo en Alcalá de Henares, y dirigió la obra madrileña, ayudado por sus hermanos de la Orden Pedro Ferrer, Juan de Haro y Andrés Sánchez, todos los cuales terminaron el templo en 1664.

La Catedral fué incendiada en 1936, y se perdió buena parte de las imágenes que guardaba. Pero ahora, desnudo el templo y en restauración, puede apreciarse la grandiosidad de proporciones y la excelente traza barroca del hermano Bautista; la portada, con dos grandes torres, es acaso un poco pesada, mientras el interior, de modo semejante al *Gesú* de Roma, define el modelo de iglesia jesuítica en un conjunto de rebuscado efecto luminoso; el hermano Bautista, volteando la cúpula con un entramado de madera, podía aumentar la ligereza y amplitud; en cuanto al orden nuevo que inventó, mezcla del toscano y corintio, tuvo gran eficacia decorativa, y formó escuela en otras iglesias de la Villa.

Hoy apenas pueden verse otras capillas que las de la Epístola; en la primera, junto al Crucero, subsiste la decoración y retablo de Sebastián de Herrera Barnuevo, y en la segunda, un retablo de Herrera el Mozo, con buenas pinturas de San Antón y San Antonio, en las tablas laterales. La tercera capilla, barroquísima, guarda los cuadros de Ricci, la obra preciosa que es el arca de plata damasquinada y afiligranada, con el cuerpo de San Isidro, y un excelente crucifijo del jesuíta Domingo Beltrán.

[24] La actual iglesia de *San Antonio de los Alemanes*, o del *Buen Refugio*, es la que para *San Antonio de los Portugueses* fundó, con hospital anexo, en 1606, Felipe III. La dedicación a los alemanes vino después de la separación de Portugal; pero el templo ya se había construido por uno de los coautores de la Catedral, el jesuíta Pedro Sánchez, de 1624 a 1626, dirigiendo las obras el maestro Francisco Seseña. La iglesia, muy popular, pues en 1702 fué cedida a la madrileñísima «Ronda del Pan y del Huevo», es una muy singular rotunda elíptica, cubierta con cúpula semiovoidea. Con tal sencilla intención, el interior es de magnífico efecto, aunque no tenga capillas, sino seis altares, y, sobre éstos, tribunas. La única capilla es la absidal, con retablo de Miguel Fernández y una imagen de San Antonio por Pereira, todo culminado en una victoria portando blasón. Los altares laterales llevan cartelas con retratos de reyes y reinas



SAN ANTONIO DE LOS ALEMANES. INTERIOR.

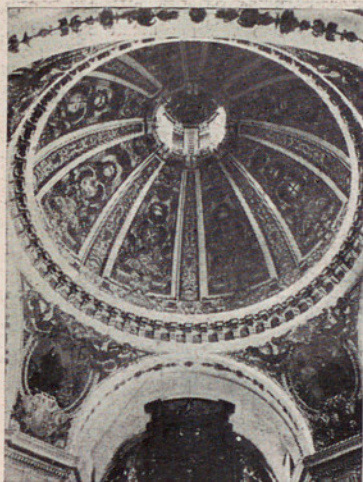
de España y lienzos con asuntos religiosos varios, el primero de la izquierda de Eugenio Caxés.

La mayor singularidad reside en la pintura al fresco que ocupa todo el interior de la iglesia, fogosamente ejecutada por Lucas Jordán, que entre los altares representó a ocho santos reyes, y, sobre éstos, tapices figurados con escenas de la vida de San Antonio. La gama de Jordán peca de monótona en este caso, con predominio de grises y azules, pero siempre en su asombrosa facilidad de escorzos y posturas. De la sencilla cornisa arranca la cúpula, donde Jordán no hizo sino retocar los frescos más encendidos y vigorosos de Carreño y Ricci con ocho Santos portugueses. De Carreño sólo es el tema central de la cúpula representando a San Antonio en la Gloria con la Virgen y el Niño, una de las más valiosas pinturas de las iglesias madrileñas.

[25] Las *Mercedarias Descalzas*, llamadas de don Juan de Alarcón, por ser este personaje el testamentario de la dama fundadora doña María de Miranda, hicieron construir su convento en la calle de Valverde. En 1656 se terminó la iglesia, muy madrileña por su aparejo exterior de piedra y ladrillo y escurialense en la notable desnudez del interior, que alza una nave con tres tramos de lunetos, corto crucero y sencillísima cúpula sin linterna sobre pechinas. La decoración fué de tal austeridad que la cornisa y pilastras son de líneas escuetas sin capiteles ni ornato alguno. Por lo menos, el capitán Juan de Toledo embelleció amablemente el templo, y de él queda el lienzo del altar mayor con una efigie de la Inmaculada, que se debe considerar como el mejor asunto místico de este pintor, tan ducho en reproducir combates.

[26] La *Iglesia de Capuchinas*, en la plaza del Conde de Toreno, es, aunque no lo parezca, de puro trastornada, un templo del siglo XVII, anterior, desde luego, a 1656. En el altar mayor hay alguna talla de Santos franciscanos, y en la nave dos magníficas pinturas de Antonio Pereda; a la derecha, una Anunciación firmada en 1665, y a la izquierda la *Epifanía*, ambas obras muy dentro del estilo del gran pintor madrileño.

[27] La hermosísima *Iglesia de las Comendadoras de Santiago*, en la



MERCEDARIAS DESCALZAS. CÚPULA.

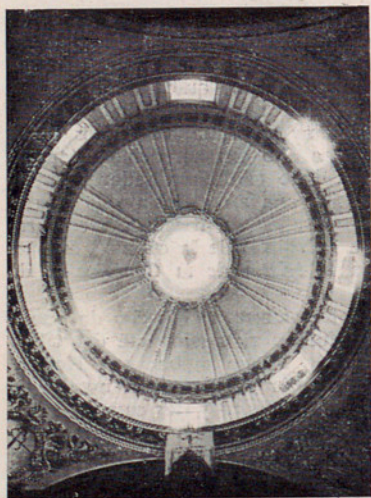
CAPUCHINAS. «ANUNCIACIÓN», POR PEREDA.

calle de Quiñones, había sido fundada, en el siglo XVI, por don Iñigo de Zapata y Cárdenas, pero las obras no comenzaron hasta 1668, bajo la regeñcia de doña Mariana de Austria, y duraron hasta 1693. Se citan como arquitectos los hermanos Manuel y José del Olmo, quienes, por cierto, enredados en un barullo administrativo, no cobraron sus haberes hasta 1712. De ellos puede ser la fachada, muy austríaca, entre dos torres con chapiteles; tiene tres arcos y un cuerpo alto con hornacina e imagen de Santiago de la escuela de Pedro Ron. Pero el deslumbrador interior, muy exquisito en alzado y decoración, exige una ascendencia más ilustre, pues la iglesia se desarrolla en planta de cruz griega, formada por cuatro capillas cubiertas con bóveda de horno a cada lado de la cúpula; esto es, la idea de Bramante con realización en la iglesia de la Consolación de Todi, en Macerata y en Perusa.

Una contextura tan italiana recuerda forzosamente el hecho de que a poco de comenzarse la obra Herrera el Mozo y el citado José del Olmo fueron llamados para la obra del Alcázar, y Tormo supone que Herrera traería la planta de Italia. Fuera de la singular estructura, es notable la gran cúpula con linterna de cuatro pares de pilastras y dos cornisas sobre parejas de ménsulas; las pechinas, bellísimas, se coronan por veneras de las que surgen ornamentos florales, en tal rizado y fantasía, que pueden considerarse como antecedente inmediato de la inspiración churrigueresca. La cornisa sigue ya el modelo de la capilla de San Isidro, con soberbios pares de ménsulas y debajo pilastras también pareadas con preciosos ca-



COMENDADORAS DE SANTIAGO. FACHADA E INTERIOR.



COMENDADORAS DE SANTIAGO. CÚPULA Y SACRISTÍA.



LAS CALATRAVAS. EXTERIOR Y RETABLO MAYOR.

piteles corintios. Buena parte de los detalles recuerdan la fantasía del Hermano Bautista, ya que en realidad, pese a la planta, el modo de afiligranar capiteles es plenamente madrileño, y lo veremos en buena copia de templos sucesivos, aunque ninguno tenga esta suntuosidad y suma de proporciones. Los cuatro pilares achaflanados mantienen hornacinas con imágenes de mediano valor; en cambio, es excelente el lienzo del altar mayor, firmado en 1695 por Lucas Jordán, representando a *Santiago Matamoros* en el estilo multicolor y escenográfico del fecundo italiano. En el siglo XVIII todavía se adosó a la iglesia otra obra maestra como es la majestuosa sacristía y sus dependencias construidas por Francisco Moradillo, de 1746 a 1753, con intervención de Fernando VI. La sacristía es una gran pieza ingeniosamente abovedada y en la que el neoclasicismo del siglo XVIII es vencido por la innata gracia que trascendía del bello templo de las Comendadoras.

[28] La *Iglesia de las Calatravas* debióse construir hacia 1686. La gran fachada a la calle de Alcalá, aunque no pase de ser un *pastiche* del siglo XIX ideado por Madrazo, ha llegado a hacerse grata y no entona del todo mal con este templo tan ligado a tradiciones y fiestas madrileñas. Su organización interior, una nave con capillas bajo tribunas, logra su mayor efecto en la cúpula sobre pilares achaflanados. El retablo mayor está muy apropiado a la solemnidad del interior, con tallas de Pablo González Velázquez, y en las capillas se guardan varios pequeños retablos estilo *rococó* de mediano interés.



EL SACRAMENTO. FACHADA Y VIRGEN DE LA ALMUDENA.

[29] Otra iglesia del barroco es la de *Mercedarias Descalzas*, llamadas *Góngoras*, porque Felipe IV encargó de la fundación y edificación a don Juan Felipe Jiménez de Góngora. Consta como en 1689 se concluyó este templo con la planta típica de una nave sin capillas con tres tramos de lunetos, ábside y crucero de cortos brazos. La clásica cúpula, sobre pechinas y pilares achaflanados, es briosa y magnífica. Verdaderamente notable resulta la óptima cornisa de ricos pares de ménsulas y las pilastras con capiteles al estilo de los del Hermano Bautista en la Catedral. Hay un buen cuadro de Pedro Anastasio Bocanegra, en el segundo retablo de la izquierda; y en el absidal, del siglo XVIII, escultura de Juan Pascual de Mena.

[30] La iglesia que hoy se llama de *la Almudena* es la del *Sacramento de Bernardas Recoletas*, fundado el Monasterio en 1616, y construido el templo entre 1671 y 1744. Andrés Esteban parece haber sido el arquitecto principal, y en verdad que la iglesia es una creación felicísima. La portada, muy sobria de líneas, es una organización de rectángulos alrededor de un relieve representando la glorificación de San Bernardo y San Benito. Contrasta esta sobriedad monástica con la donosura del interior, donde Andrés Esteban nos dejó una iglesia de gusto óptimo; la cúpula, sobre pechinas y pilares achaflanados, lleva cornisa con grupos de a cuatro ménsulas magníficas y linterna ciega sobre la que se apoyan los ocho gajos de la hemisfera. La cornisa corrida de la nave, sobre pares de ménsulas, es



EL SACRAMENTO. INTERIOR.

suntuosa, del mejor tipo madrileño, y así también las pilastras con excelentes capiteles compuestos. Este conjunto fué completado por los frescos de Luis y Alejandro González Velázquez, que decoraron la cúpula y las pechinas. El retablo mayor, neodórico, es de Gregorio Ferro, y quedan otros dos, en los chaflanes, de un rococo muy grato. Se conserva en esta iglesia la imagen de la *Virgen de la Almudena*, talla gótica tardía, de caliente carnación, muy restaurada.

[31] Otras iglesias del siglo XVII han llegado, en los pasados años, a destrucción total, como la *Parroquial de San Lorenzo*, que databa de 1670; la de *San Luis*, de 1679 a 1689, o parcial, como *San Sebastián*, de la que restan la cúpula y la alta torre, en la que se descubren huecos moriscos. Ahora se está reparando *Santa Isabel*, iglesia de Agustinas instituída por Felipe III y Margarita de Austria, y éste es un interesante edificio en cruz griega, con pilares del crucero tan achafanados que prestan notable desenvoltura y grandiosidad a la cúpula. Se conserva también la portada, geométrica y herreriana.

[32] [33] [34] [35] Poco queda en Madrid de los Hospitales del siglo XVII: 1592 y 1610 son fechas de fundación del *Hospicio de Huérfanos y Enfermos* que se instaló en la calle de Atocha, donde hoy está el templo de los Incurables del Carmen. En este solar fué donde funcionó la imprenta de Juan de la Cuesta y donde, en 1605, Cervantes imprimió la primera



SAN SEBASTIÁN. EXTERIOR.



INSTITUTO DE SAN ISIDRO. CLAUSTRO.

parte de su *Quijote*. La iglesia subsistente ya existía en 1656, y carecería de interés, a no ser por la capillita que en el lado del Evangelio se le adosa como una iglesia barroca en miniatura con gran cornisa de ménsulas, pilastras y cúpulas sobre pechinas. De 1623 es la *iglesia de Recogidas* en la calle de Hortaleza, edificio poco interesante. En cuanto a la venerable Orden Tercera, tenía iglesia contigua a San Francisco el Grande, que ha desaparecido, y una enfermería, ésta subsistente; se inauguró en 1686 con capilla hecha por planes de Ardemans, y es un salón con cúpula donde se guardan altares mediocres y un Ángel de la Guarda, que, si no es de Alonso Cano, procederá de algún discípulo suyo muy próximo. El *Hospital*, suntuoso, tiene magna escalera decorada por Ardemans en 1683, y allí y en la Sala de Juntas se guardan algunos cuadros de escuela madrileña del xvii. Un cuarto Hospital era el de Antón Martín en la calle de Atocha. Destruyóse la iglesia reedificada en el siglo xviii; de ella queda la puerta neoclásica y trozos del interior con paños de paramento entre pilastras jónicas estriadas.

[36] *Los Estudios Reales* se establecieron en el Convento anexo a San Isidro, y en ellos se daba clase, por los Jesuítas, desde tiempos de Felipe IV hasta la expulsión por Carlos III; transformóse después en Instituto. El Colegio fué objeto durante todo el siglo xvii y parte del siguiente de cuantiosos trabajos merced a los cuales se decoraron las puertas que dan a la calle de Toledo en un barroquismo acentuado, el patio con dos pisos, el inferior de arcos y el superior de dinteles bajo gran cornisa, todo muy

recargado. La capilla, convertida en salón de actos, es posterior, pues fue erigida, de 1714 a 1723, por Francisco Camuñas, que alzó este salón cubierto por bóveda esquifada. La ordenación es de pares de pilastras con capiteles compuestos y cornisa de pares y dobles pares de ménsulas. Juan Delgado, amigo y seguidor de Palomino, cubrió la dicha bóveda esquifada, de 1726 a 1730, con composiciones al fresco; en ellas simuló arquitecturas salomónicas para encuadrar diversos Santos y alegorías religiosas en violentos y no poco desabridos tonos azules y granates.





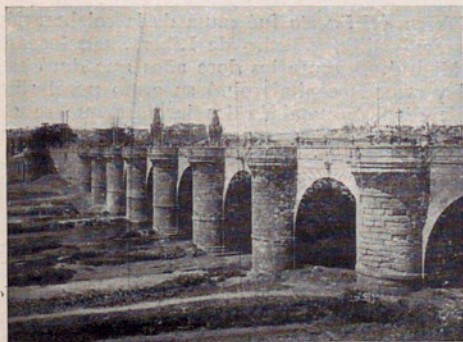
III

EL MADRID DEL SIGLO XVIII Y PEDRO DE RIBERA. EL NEOCLASICISMO. LOS ARQUITECTOS DE CARLOS III

[37] El advenimiento de los Borbones no marca un hito ni un retroceso oficial en la arquitectura madrileña. Ciertamente, los gustos de Felipe V eran hostiles al casticismo español, pero, en afortunado trueque, el corregimiento de Madrid fué desempeñado, bajo buena parte de su reinado, por un hombre ilustre: el Corregidor de Madrid, Consejero de Indias y Marqués del Vadillo, don Francisco Antonio de Salcedo encargó al arquitecto Pedro de Ribera construir la *Iglesia de la Virgen del Puerto* fundada por el propio Corregidor. El 10 de septiembre de 1718 se inauguró esta obra genial del constructor español más grandioso, más arrebatado, más fantásticamente fogoso. El arte de Ribera es aquí todavía tradicional, pues la fachada se encuadra entre dos torres de porte todavía austriaco; pero lo muy característico de Ribera es el cuerpo central y los óculos sobre las puertas laterales; la central es de frontón curvo y todos los ornatos son de moderado dibujo. La planta de cruz griega se corona con una gran cúpula central que descansa alternativamente sobre los arcos de las tres capillas y del ingreso y sobre los entrepaños; la cornisa corrida bajo estos elementos lleva pares de ménsulas sobre cada pilastra, con ca-



ERMITA DE LA VIRGEN DEL PUERTO, POR PEDRO DE RIBERA.



PUENTE DE TOLEDO, POR PEDRO DE RIBERA.



FUENTE DE ANTÓN MARTÍN,
POR PEDRO DE RIBERA



PORTADA DE LA CASA DE OÑATE.

pitel compuesto. La grandiosidad conseguida en el interior al reducir las dimensiones de puertas y tribunas es ingeniosísima. La combinación de la fachada con tipo de palacio civil y la rotonda es la más graciosa invención constructiva de Ribera, aún menos suntuosa que sus posteriores obras. Esta iglesia, muy maltrecha después de la guerra civil, merecería una cumplida restauración.

[38] La erección de *la Virgen del Puerto* fué causa de la colaboración entre el Corregidor Marqués del Vadillo y Pedro de Ribera, tan fecunda para el embellecimiento de Madrid. Durante los doce años que duró este emparejamiento de voluntad y arte, la capital cobró su grato perfil riberesco. Pedro de Ribera había diseñado también los jardines que se extendían desde el puente de Segovia hasta la entrada del camino del Pardo, pero su obra más popular es el *Puente de Toledo*. Parece que en 1632 el Ayuntamiento trató de sustituir un arruinado puente sobre el Manzanares. Diez años después continuaron los trámites, y nada se resolvió hasta que, en 1718, el Marqués del Vadillo tomó a pecho la nueva obra, de la que no existirían sino cimientos, y hacia 1735 tuvo lugar la conclusión. No es dudoso que sea obra de Ribera, pues su sello personalísimo se advierte en cualquier detalle. *El Puente de Toledo*, recio y sólido, como de granito del Guadarrama, consta de nueve ojos, separados por medios tamberos que rematan en balconcillos. La intervención de Ribera es patente en los pilares que se aparejan en las entradas y sobre todo en los tem-

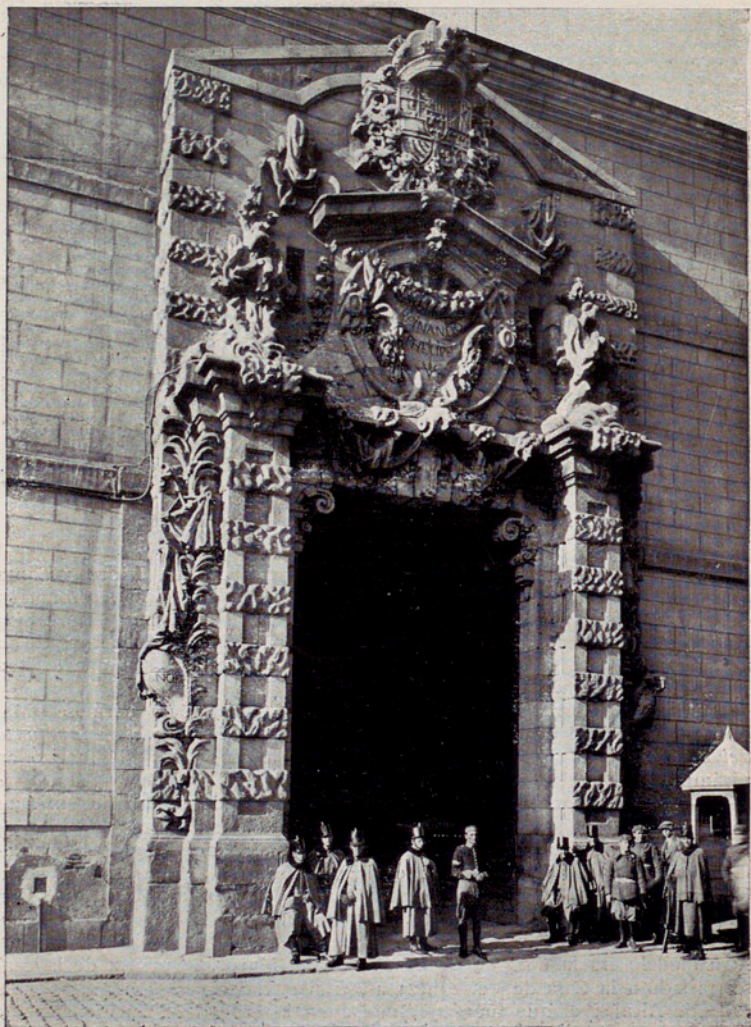


PALACIOS DE MIRAFLORES Y PERALES, POR PEDRO DE RIBERA

pletos a medio trecho del puente, con imágenes de San Isidro y Santa María de la Cabeza; son altares muy barrocos, con muy airosa coronación de curvas, manteniendo el escudo de Madrid en el del Santo y el real en el opuesto. Sobrè los estípites laterales alegran amores con cuernos de la abundancia; y las gárgolas entre balcones y en los altares son una curiosa creación de Ribera.

Durante el Corregimiento del aludido Marqués, Ribera hermoseó Madrid con multitud de obras menores; la desaparecida *f fuente de la Puerta del Sol*, que sólo conocemos por litografías, era un admirable macizo en pirámide, del mejor efecto. Otras obras riberescas fueron la *Fuente de Antón Martín*, ahora junto al Antiguo Hospicio, la de la *Red de San Luis* y tres más.

[39] [40] El gran arquitecto fué autor también de los más típicos palacios madrileños del siglo XVIII: el de Malpica, el de Miraflores, el de la Condesa de Torre Hermosa, el de los Duques de Montellano y el de Don Fernando Verdes Montenegro. En estas estructuras, Ribera no había hecho sino hipertrofiar la decorativa prestancia de un tipo palacial anterior, cuyo modelo era la *Casa de Oñate* en la calle Mayor, la puerta de la cual se trasladó a la Casa de Velázquez; así eran el *Palacio de Torrecilla*, en la calle de Alcalá; el que fué de Canalejas en la calle del Príncipe, y el de Valverde, con fachada pintada. De los palacios subsistentes de Ribera hay dos magníficos: uno es el de *Miraflores*, en la Carrera de San Jerónimo, modelo de gracia decorativa. El de Perales, en la calle de la Magdalena,



FACHADA DEL CUARTEL DEL CONDE DUQUE, POR PEDRO DE RIBERA.



BENEDICTINOS DE MONTSERRAT, POR PEDRO DE RIBERA. CONJUNTO Y TORRE.

es una muy característica obra de Ribera y, dentro de sus concepciones, la más reposada y airosa por la sencillez ejemplar de la puerta con dinteles quebrados. Encima, el balcón con escudo y óculo terminal, no lleva más cartelas y estípites que las precisas. El óculo ovalado, el guardapolvo plano del balcón, el blasón en el centro de la cornisa y la trazá general hacen precisa la adjudicación a Ribera, aunque no exista dato documental.

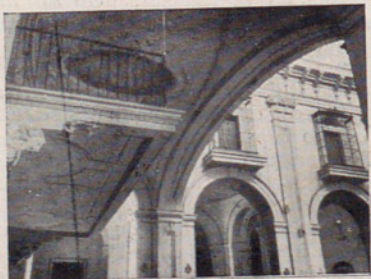
[41] Otra obra bien datada de Pedro de Ribera es el *Cuartel del Conde Duque*, que fué levantado para alojamiento de los guardias de Corps de Felipe V, como reza la inscripción sobre la portada: «REINANDO PHELIPE V AÑO DE 1720». El vastísimo edificio ha sufrido buena porción de reconstrucciones y supresiones; pero sus líneas generales, con ojos de buey en los muros, son las mismas. La puerta, monumental, diríase trasladada de un caserón colonial, y se abre entre dos grandes pilastras continuadas hasta el frontón curvo que cobija el escudo real. Es nueva, en lo español, la división de las pilastras en franjas horizontales, a las que se adosan trofeos, emblemas militares, escudos y ostentosa decoración floral. El cuerpo superior es una fantasía decorativa, y el conjunto no es tan bello como el del Hospicio (véase núm. 82); pero queda bien patente el aire marcial y castrense de la construcción por las flámulas que se agitan a los lados del blasón.

[42] Luego de la revolución catalana de 1644 los monjes *Benedictinos de Montserrat* huyeron a Madrid, y Felipe IV se creyó obligado a cederles establecimiento; pero la iglesia es muy posterior, pues consta que en 1704 tomaron posesión de ella los Benedictinos, y hasta 1720 no se concluyó. En realidad no hubo conclusión, pues nunca se hizo el crucero que debía

soportar la cúpula, y así hoy el templo se compone de tres naves en cuatro tramos sin cabecera, la central de luneto, y las laterales alternando bóvedas planas sobre pechinas y otras de arista, abriéndose en todas capillitas muy chatas con bóveda de medio cañón. La magnificencia de la nave central ostenta una de las más hermosas cornisas madrileñas, con parejas de ménsulas y preciosas pilastras compuestas. Sobre los arcos divisorios van tribunas con rejas de cancela y otro balcón, a los pies, se sostiene por bellos ángeles rematados en voluta floral.

Sin embargo, el interior es menos interesante que la torre y cuerpo bajo de la fachada, obra indiscutible del gran Pedro de Ribera, cuya intervención en el alzado de naves es más problemática. En esta fachada luce la más ponderada y armónica de las ordenaciones riberianas: la puerta es muy sencilla, con un escudo de España, y, sobre él, hornacina con la imagen de San Benito. Son de admirar las ventanas laterales y las superiores cobijadas por veneras. El cuerpo alto de la fachada, de líneas pesadas, no es de Ribera; pero en cambio lleva su sello la gallardísima torre meridional, con cuerpo alto, demasiado coincidente con el barroco americano, para no admitir que se trate de un reflujo de orientaciones. Aquí Ribera pone el sello de sus estípites y de buen número de elementos en que su genio, aun refrenado, se deja ver. Rechaza el tradicional capitel austriaco, y los bulbos del remate son la suprema libertad del extraordinario artista, en perfecto acuerdo con la cornisa discontinua, con las guarniciones de las ventanas altas y con los challancillos de las aristas, en un conjunto de óptimo barroco madrileño. Hay pormenores de un cierto goticismo barroco, como es la cornisa centrada para armonizar la coronación de los vanos verticales. La iglesia de *San Patricio de Irlandeses*, frente a la calle de este nombre, y en la del Humilladero, es obra también de Ribera, según Llaguno.

El Marqués del Vadillo murió en 1729. Su gran colaborador Ribera le sobrevivió hasta 1742, pero decrecieron notablemente sus bríos desde la construcción de la *f fuente de Antón Martín*, en 1731, y sólo reaccionó ante la posibilidad de construir el nuevo Palacio.

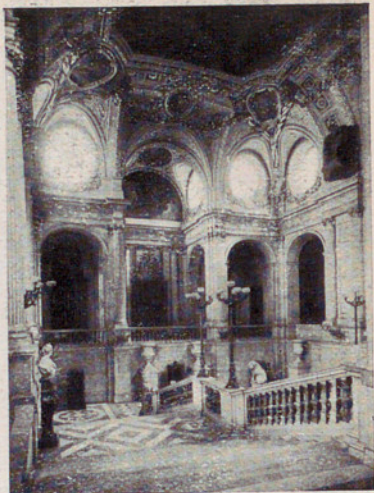


BENEDICTINOS DE MONTSERRAT. INTERIOR.

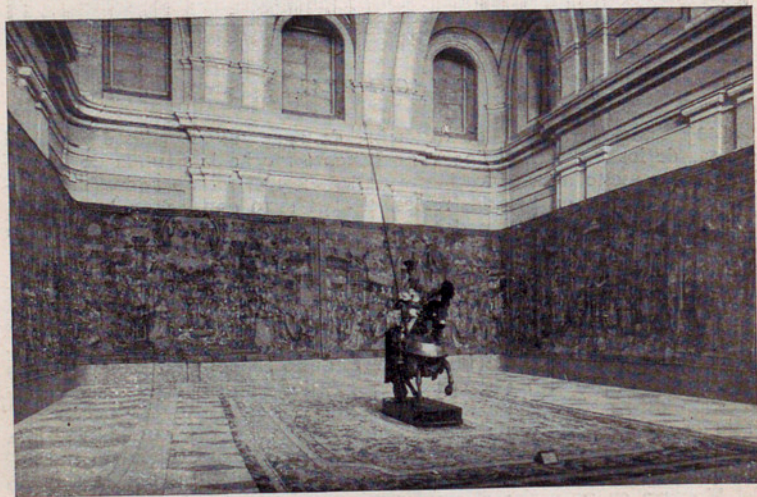


PALACIO REAL

[43] La noche del 28 de diciembre de 1734, un incendio destruyó el Alcázar de los Austrias. Felipe V no lamentó mucho la pérdida de un palacio tan opuesto a la educación versallesca; y el mismo año mandó llamar a un técnico en palacios reales, el arquitecto don Felipe Juvara, italiano o, según la expresión del rey: «el arquitecto siciliano que hizo la Catedral de Lisboa y cuyo nombre se ignora y que sirve al rey de Cerdeña». Exactamente, Juvara había levantado los palacios de Turín y Lisboa; autorizado por el monarca de Cerdeña, vino a Madrid en 1735, y presentó a Felipe V un vastísimo proyecto de palacio con cuatro grandes patios y dos cúpulas que cobijarían iglesia y biblioteca. Mientras tanto, el más castizo y genial de nuestros arquitectos, Pedro de Ribera, había dibujado otro proyecto que, de ser admitido, hubiera significado la coronación de su gloria; ahora discurrió un palacio de planta cruciforme, patio central y profusión de óvalos, estípites, volutas y querubines, más unos jardines de un barroco delirante. El proyecto de Ribera no fué admitido, y se tomó en consideración el de Juvara, si bien, por el empeño del Monarca en no variar el emplazamiento alcazarero, hubo de reducirse a la cuarta parte. En 1736, cuando aún no estaba concluída ni la ma-



PALACIO REAL. PATIO Y ESCALERA.



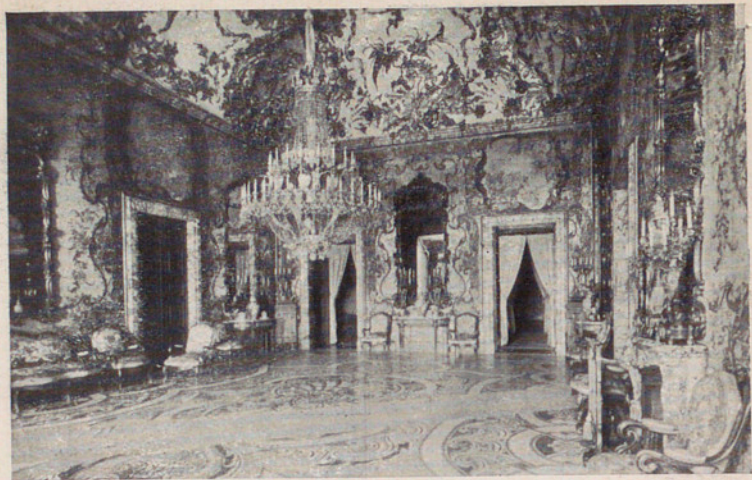
PALACIO REAL. SALA DE TAPICES.



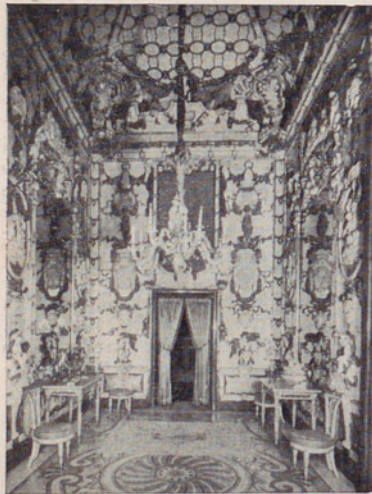
PALACIO REAL. SALÓN DEL TRONO Y PORMENOR DEL FRESCO, POR TIÉPOLO.

queta en madera, muere Juvara, y por su indicación se hizo venir a Juan Bautista Sachetti, que había trabajado en el palacio real de Turín. Sachetti sustituyó el orden corintio de Juvara por el jónico, trocó el proyecto primitivo de frontón largo y bajo, como el Louvre, por otro más cuadrado y alto; redujo el plan, varió el emplazamiento de la capilla, y comenzó la obra en 1738. En 1764 ya se pudieron alojar los reyes en el nuevo Alcázar, después de su jornada en El Escorial. Las obras no seguían con la rapidez deseable, pues las instituciones madrileñas oponían reparos a las trazas de Sachetti, que más de una vez hubieron de someterse a una comisión de Roma para que dictaminase sobre su razón. A la conclusión del Palacio quedó el actual magno cuadrilátero con un cuerpo inferior, otro con entablamento de columnas jónicas en las partes resaltadas, pilastras en las entrantes y un reducido ático que debía soportar una colección de estatuas de reyes, las mismas que ahora se reparten entre la plaza de Oriente, el Retiro y varias ciudades españolas. Al faltar estas estatuas-pinnáculos, resulta un poco fría la ordenación de la cornisa, sólo interrumpida por un frontón rectangular en la fachada Sur, correspondiente a la sala del Trono, y por la cúpula que señala la capilla en la fachada norte. Acaso una de las partes más armoniosas sea el gran patio con dos pisos de arcos entre pilastras y ático retrasado. En conjunto, el Palacio de Oriente no sólo por su severa arquitectura, sino por su soberbio emplazamiento, vinculado al verdor de la Casa de Campo, es el monumento que más prestancia da a la fisonomía madrileña. La más grandiosa de las residencias dieciochescas, su masa longitudinal sólo recuerda algo el palacio napolitano de Caserta, alzado por Ludovico Vanvitelli.

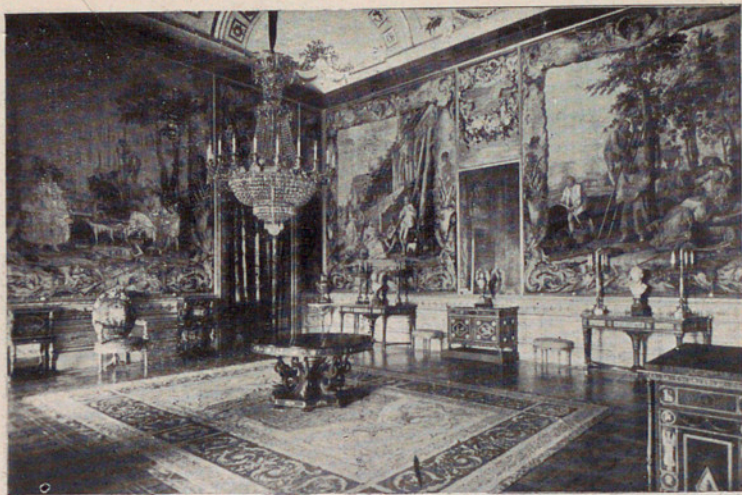
La decoración es posterior a Felipe V: Corrado Giaquinto comenzó sus trabajos en 1753, y desde 1761 Mengs y Tiépolo, a quienes siguieron los



PALACIO REAL. SAL6N GASPARINI.



PALACIO REAL. SALONES DE PORCELANA Y DE LOS ESPEJOS.

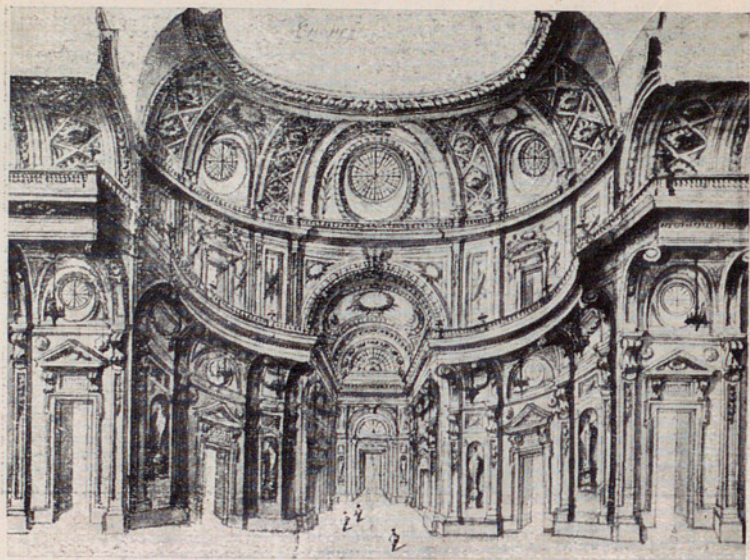


PALACIO REAL. SALÓN DE TAPICES.

españoles González Velázquez, Maella, Bayeu y López. Naturalmente, todos los primores se volcaron en la *Sala del Trono*, con estupendo techo pintado al fresco por Tiépolo. En él reprodujo el pintor veneciano la Gloria de España con un cortejo de las provincias, dirigidas hacia un obelisco, significando el apogeo de Carlos III. Este fresco, en tonos azulados, ocre y rosas, es la obra más juvenil y clara, si bien la última de Tiépolo. El resto de la decoración, con consolas Luis XV, relojes de mármol, bustos romanos, espejos *rococo* y tapicerías de terciopelo, es de la mayor suntuosidad. Sabatini había establecido el presupuesto, en 1796, para los «bronces dorados de molido y jaspes de España que se han de hacer a toda costa en el salón grande del Dosel, sin incluir los frescos de aquél, esto es, los cuatro leones, la silla, el escudo de armas reales y lo que llevan las otras mesas, de 2.369.390 reales de vellón».

De las restantes estancias cabe mencionarse la que decoró *Gasparini*, de 1765 a 1770; es un salón con paredes forradas de seda verde y amarilla. La bóveda, en porcelana oro, verde y rosa, es del *rococó* más desenfadado con delirios riquísimos y rizados de flores y frutas, culminando en las parejas de chinos de los ángulos. Por el contrario, el gabinete de porcelana del Retiro se adorna con multitud de motivos helenísticos en porcelana blanca y verde. Aún cabría citar el comedor de gala y el salón de los Espejos; pero en serenidad los dejan atrás la Capilla y la gran escalera.

Fué *Sachetti* autor de la *Capilla*, construída de 1749 a 1757, y es seguro que en la obra colaboró Ventura Rodríguez, de quién serán las ar-



PALACIO REAL. PROYECTO DE LA CAPILLA.

cadadas con casetones y la ordenación con columnas de mármol negro y capiteles de estuco. Los techos fueron pintados por Giaquinto, antes de 1761, representando en la cúpula la Gloria con la Virgen y gran cantidad de Santos. Las pinturas y esculturas de la Capilla son menos interesantes que la gran escalera, decorada también por Giaquinto.

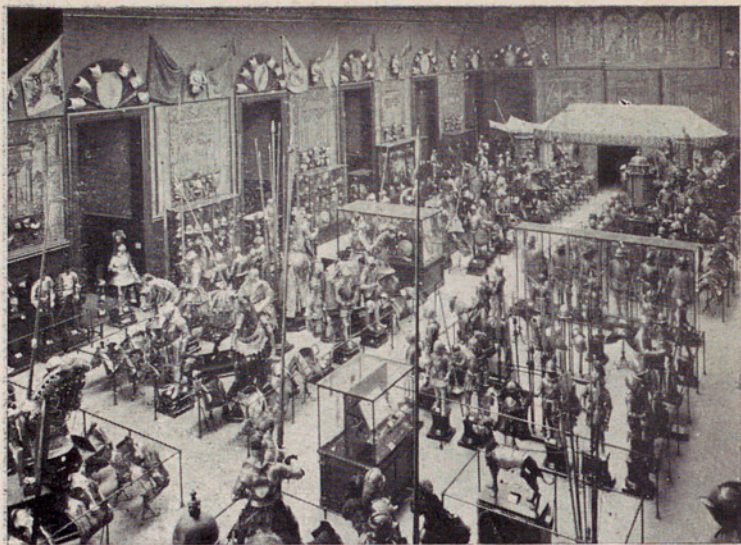
En tiempo de Carlos III se pensó en una enorme ampliación del Palacio, a cargo de Sabatini, pero no se construyó sino el cuerpo asimétrico al sudeste. Bajo Fernando VII se trató ya de la urbanización de la *Plaza de Oriente*, de modo que entonasen con el Palacio y permitiera la perspectiva. De 1845 son las atas de la Plaza Meridional, y la última adición importante fué la *Armería*, alzada en 1893, y acaso el primer conjunto europeo como historia viva del armés. Allí se pueden ver las armas de San Fernando y de don Jaime I de Aragón. De todos los armeses de la dinastía austríaca es menester mencionar la armadura de justa de Carlos I, realizada por Lorenzo Colmar, tan notable por la pieza de la montura, la armadura que llevó el Emperador en la batalla de Muhlberg, con la que fué retratado por el Tiziano; otro armés de Carlos I por Negrolí; la armadura negra de Felipe II, etc. La tienda tomada a Francisco I en Pavía y otros muchos recuerdos históricos integran la rica colección.

Queda por citar un conjunto bellísimo repartido por todo el Palacio y



PALACIO REAL. TAPIZ DE SEDA Y ORO. SIGLO XV.

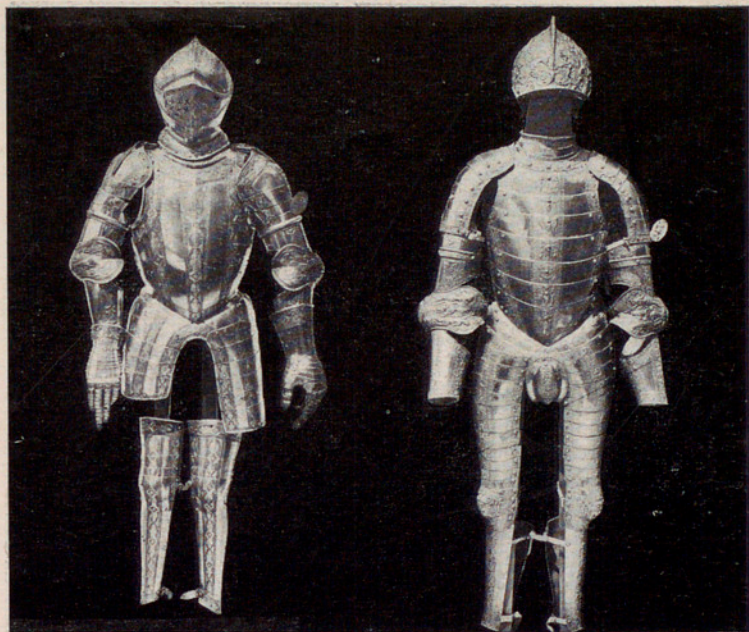
del que hay menor conocimiento: *Los Tapices*. Más numerosos que los de otra colección europea alguna y también los más ricos, los tapices de la Corona de España, inventariados en 1880, sumaban 955 piezas, formando evolución casi completa desde ejemplares del último gótico. De fines del siglo xv son el Nacimiento de Jesús, la Anunciación y la Coronación de la Virgen, todavía con figuras de la pintura flamenca prerrenacentista, y de este tipo precioso son los tapices del nacimiento de Jesús y el Triunfo de la Madre de Dios, los italianizantes de Vertumno y Pomona, las Metamorfosis de Ovidio, la Esfera, etc. Los Hechos de los Apóstoles se tejieron según cartones de Rafael de 1527. A partir de comienzos del xvi, el mecenazgo de Carlos I y posteriormente de Felipe II, favoreciendo la manufactura de Bruselas, explica que las dos maravillosas series de los Honores y el Apocalipsis, de Van Orley, se hallen en el Palacio de Oriente. De estas series resalta la magnificencia flamenca de Van Aellst y Guillermo Pannemaker, autor éste de los diez tapices de la Expedición de Carlos V



ARMERÍA REAL.

a Túnez. Los cinco de la Historia de San Pablo, acaso de Pedro Coecke de Alost, discípulo de Van Orley, se emparejan con los de los siglos XVII y XVIII, siendo notables piezas los seis tapices de la Guerra de Troya, tapicería de Beauvais, por Desbayes. Acaba la serie con la manufactura española de los Van der Gotten, que tanto influyó en la pintura española del siglo XVIII. De las numerosas pinturas conservadas en Palacio citaremos el excelente retrato de Isabel la Católica, que la propia reina regaló a la Cartuja de Miraflores, buena tabla de factura flamenca, pintada hacia 1497 por artista ignorado (hase atribuído durante largo tiempo a Antonio del Rincón, pero sin absoluta certeza).

La figura de la misma reina Isabel queda emparejada a una de las series pictóricas más selectas de Palacio; es el retablo llamado de la Reina Católica, tan encariñada con el arte flamenco. El cual retablo se compuso originariamente de cuarenta y siete tablas, todas destinadas a su oratorio. A la muerte de la Reina se vendieron en almoneda, según inventario de 1505, y la mayoría fueron adquiridas por Don Diego Flores. Diversas vicisitudes han desparramado el conjunto por todo el mundo, y hoy no se custodian en Palacio sino quince tablas. Parece que se deben a los pinceles de Juan de Flandes, documentado como pintor de Isabel desde 1496, muriendo antes de 1519, y a la colaboración de Maestre Michel, que le antecedió cuatro años en el cargo. La participación de cada uno de los artistas



PALACIO REAL. DOS ARNESES DE FELIPE II EN LA ARMERÍA REAL.

está definida. Los asuntos se refieren a la vida, milagros y pasión de Jesucristo, interpretados con severidad y escaso amaneramiento, parquedad de pormenores y resonancias seguras de la escuela de Brujas.

Después del Retablo de la Reina Católica, el retrato de Carlos III con el hábito de su orden constituye el más excelente cuadro de Mariano Salvador Maella, trabajando con toda la finura elegante aprendida de Mengs. Y luego nos aguardan dos obras de estupor; entonados con la pompa borbónica de Palacio se guardan los dos retratos de Carlos IV y María Luisa, por Goya. Resultan calientes de color, más vívidos y transparentes de psicología que los del Prado; el rey Carlos, tocado con tricornio, es una bravísima estampa goyesca, sólo comparable a su esposa, castiza y vestida a lo majo. Los dos soberbios retratos lucen doblemente en Palacio que en la frialdad artificial de un museo. Y aún sigue la serie en ejemplares menos valiosos, entre los que destacan algunos buenos retratos de Madrazo. En fin, es de citar la riquísima biblioteca palatina, donde se guardan códices valiosos, como es una Genealogía de los Reyes de España, del siglo xv, con dibujos de precisión imponderable en el último arte de los Trastamaras.



PALACIO REAL. CARLOS IV Y MARÍA LUISA, POR GOYA.

En cuanto al archivo, es de capital importancia para la Historia interna de los Borbones.

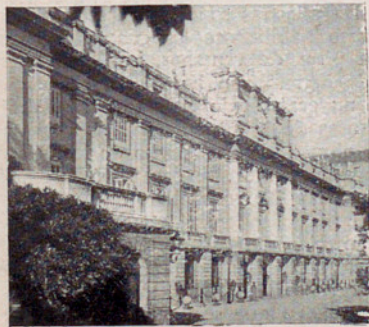
[44-45] La terminación del Palacio de Oriente trajo también afanes de renovación entre la nobleza. A la cabeza de los magnates iban los duques de Liria y Alba, para los que construyó Ventura Rodríguez dos palacios; uno, el *Palacio de Liria*, comenzado por Gilbert en 1773, cuyas graciosas proporciones, escalonando tres pisos de ventanas entre columnas dóricas y pilastras, remata con el frontis que coronan trofeos y moderados motivos muy Luis XVI. Mucho menos airoso de porte fué el *Palacio de Buenavista*, construido en 1772 por Pedro Arnal, y que hoy alberga el Ministerio del Ejército. Su macizo buque de ladrillo rojo sólo se anima en el frontón sostenido por pilastras; en 1805 fué regalado a Godoy por el Municipio; secuestrados más tarde los bienes del príncipe de la Paz, en 1808, vino a parar en su actual destino, después de haberse pensado habilitar para Museo Real. Otro gran palacio fué el de Altamira, en la calle de la Flor, comenzado en 1774, pero no terminado sino en parte.

[46] En la arquitectura religiosa la evolución fué más lenta. La Igle-



PALACIO REAL. TABLA POR JUAN DE FLANDES Y RETRATO DE ISABEL LA CATÓLICA.

sia de San Cayetano, viejo establecimiento de Teatinos, se comenzó antes de 1690, inaugurándose lo construido en 1761. Consta que intervino en la obra José Churriguera, siendo más problemática la prestación de Ribera y de Moradillo. La iglesia, incendiada en 1936, no conserva sino la gran fachada y escasos restos de muros y bóvedas. Pérdida bien sensible, pues era uno de los más suntuosos templos matritenses, con planta semejante a Santa María de Carignano, en Génova, a saber, un cuadrado con gran



PALACIO DE ALBA.
HOY MINISTERIO DEL EJÉRCITO.

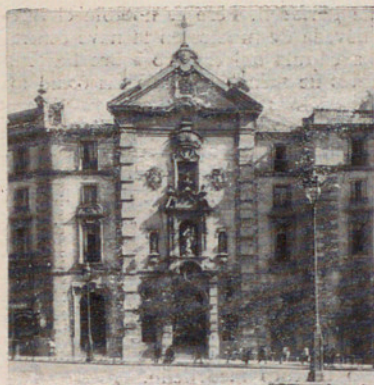
PALACIO DE LIRIA.



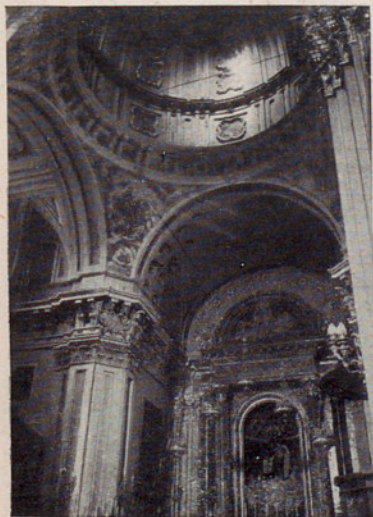
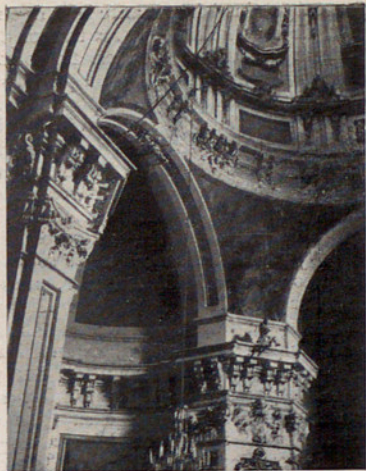
SAN CAYETANO. FACHADA Y PORMENOR.

cúpula central y cuatro diagonales. Una complicación cupular tan bizantina era susceptible de todo desarrollo en cualquier sentido axial que no fuera a los pies, y en 1774 se hubiera ampliado en virtud de un voto, caso de haber nacido varón el fruto que aquel año dió a luz la Princesa de Asturias. Inconclusa y todo, la iglesia tenía un interior fastuoso, con exquisito cornisamento, capiteles y ordenación de pilastras. Queda la gran fachada a la calle de Embajadores, que construiría Churriguera antes de 1700. Las ocho pilastras que dividen el muro prestan una verticalidad muy acusada, atenuada por la línea discontinua de la cornisa, sostenida por moldillones teicisimos, y los capiteles de las pilastras son lo más selecto del barroco madrileño. Churriguera contrastó hábilmente los cuatro cuerpos laterales, sin otra decoración que dos pisos de ventanas, con frontones triangulares. Los tres arcos centrales de ingreso van bajo hornacinas cubiertas por veneras, la del medio con un gran óculo en que parece descubrirse la traza de Ribera. Las esculturas de la Virgen en la hornacina central y las de los Santos laterales son obra de Pedro Alonso de los Ríos.

[47] Sin fechas ciertas, pero entre 1725 y 1761, se construyó la *Iglesia de Portaceli*, en la calle de la Luna, hoy Parroquial de San Martín, por un arquitecto ignorado, pero buen ecléctico entre lo nuevo de los Churriguera y lo conocido del siglo anterior. Así la portada entre dos sencillas torres es moderadamente churrigueresca, al organizar el cuerpo central con frontón curvo y partido, cartelas, columnas toscanas y una hornacina con grupo de la escuela de Ron, en que se figura al venerable



SAN JOSÉ. FACHEDA Y CAPILLA
DE SANTA TERESA.



SAN JOSÉ. INTERIOR.



SAN MIGUEL. FACHADA.

Juan Agustín Adorno ante la Virgen de Portaceli. Pero es notable el interior, de cruz latina, en tres tramos de bóveda de lunetos en la nave central y de arista en las laterales. La soberbia cúpula del crucero sobre linterna ciega y pechinas es suntuosa por sus pares de ménsulas, tan ricas como los capiteles de las pilastras, probablemente de inspiración italiana.

[48] Hacia 1770 se renovó el interior de la *Iglesia de Maravillas*, ahora de los Santos Justo y Pastor. Miguel Fernández, un arquitecto neoclásico, rehizo la decoración de las tres naves y de la cúpula, anteriores en un siglo; y, por lo menos, es dieciochesca la portada de la calle de la Palma. Además de un gran Cristo gótico a la entrada, que será del siglo xv, esta iglesia contiene muchas imágenes del xvii y xviii.

[49] Subsisten pocos datos sobre la construcción de la más bella iglesia del rococo madrileño, *San José*, pues sólo se sabe que el templo y la adyacente capilla de Santa Teresa se concluyeron en 1742. Francés el arte de las Salesas e italiano el de los Santos Justo y Pastor, esta iglesia de San José, amplia y ostentosa, es pródiga en detalles de un arte francamente lujoso que señala la evolución del viejo barroco madrileño.

Hace pocos años se trastornó y rehizo la fachada a la calle de Alcalá, conservando en lo posible su vieja distribución. A la entrada ya es elocuente la cubrición con bóveda de platillo, y el interior impone con su gracia ejemplar. Es una iglesia de tres naves, la central cubierta con cuatro tramos de lunetos, y en lo alto pinturas. Las laterales se cubren con tramos alternados de platillos planos y aristas, pero toda la gracia y gallardía reside en la preciosa cornisa, de una magnificencia excepcional, pues las pilastras, en pleno siglo xviii, se coronan con capiteles según el modelo que fijó el Hermano Bautista. El eclecticismo de los constructores llegó a más, pues el brazo izquierdo del crucero desemboca en otra muy bella iglesia, la *Capilla de Santa Teresa*. Aquí, el plano es de rotonda, con tres éxedras o ábsides semicirculares, de idéntico porte que en las *Comendadoras de Santiago*. La cúpula lleva una linterna muy decorada, y los anchos chaffanes sobre que descansa se cubren con la más grata y rica decoración que talló capiteles compuestos en las iglesias madrileñas; infinidad de retablos y pinturas llenan el templo, componiendo un conjunto rococo muy uniforme, mas ninguno tan magnífico como los detalles arquitectónicos.

[50] Para los Teatinos construyó el arquitecto murciano Gabriel Escribano, de 1763 a 1791, una gran iglesia en la calle de Mesón de Paredes, más abajo de la modesta *casa de Dominicas de Santa Catalina de Sena*. Destruída, aún puede advertirse la planta con una nave y la gran cúpula, de la que resta el tambor. A pesar de las corrientes neoclásicas del siglo xviii, Escribano se aferraba a lo barroco, apareando ménsulas para la cúpula. Las pilastras del crucero, estriadas, y las lisas de las naves llevan capiteles de un corintio muy sumario.

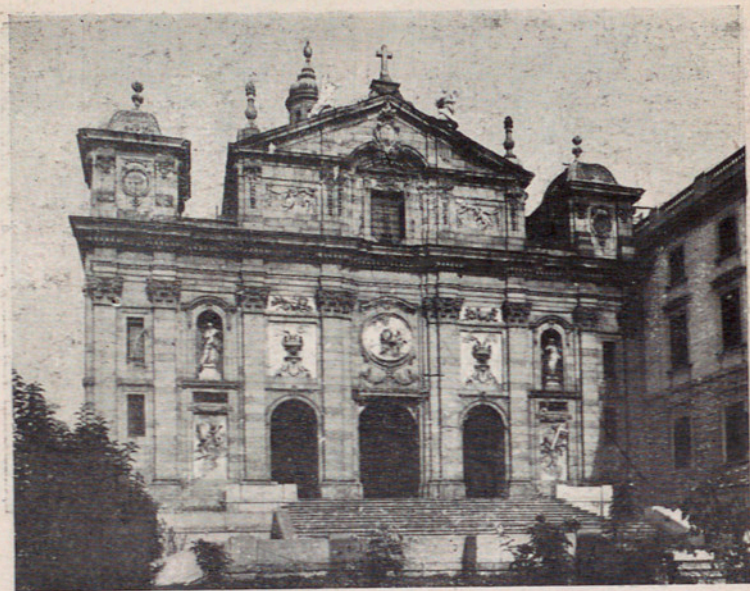
[51] Mucho más rococó, ya sin reminiscencias del barroco hispano, sino en todo similar al lujoso arte bávaro e italiano, es la preciosa *Iglesia Pontificia de San Miguel* junto al Palacio Episcopal. Se hizo a expensas del Cardenal Infante don Luis de Borbón y Farnesio. Las obras se comenzarían en los inicios de su archiepiscopado toledano, en 1734, y se sabe que en 1745 se pintaba la bóveda principal. El arquitecto italiano



SAN MIGUEL. INTERIOR Y ARQUERÍA.

Giacomo Bonavia derrochó su abigarrada fantasía en este templo notable, viéndose ya la inspiración ajena a la tradición española en la portada convexa, donde Carisana esculpió un relieve con el martirio de los Santos Justo y Pastor. Del mismo escultor y de Michel son las cuatro figuras de Virtudes que se reparten en los dos cuerpos de la fachada con el escudo del Cardenal Infante en lo alto. El deslumbrador interior resultaría extravagante, con arreglo a la ascendencia artística de Guarino Guarini, a no ser por la real belleza con que se curvan los arcos divisorios de las naves. El singular abovedamiento con platillos y arcos cruzados, habilísimo e ingenioso, hace de esta iglesia un ejemplar único en Madrid. Guarino Guarini ya había empleado estas bóvedas de estirpe mora en San Felipe Neri, de Turín, y en Santa María de la Providencia, en Lisboa. Pero aquí, al estrecharse la iglesia, la mayor altura posible gana en decorado y los techos son de una grandiosidad amable, bien emparejada con el risueño ornato de las arquerías y las cartelas de follaje bajo las cornisas. Bartolomé Rusca pintó, en 1745, la bóveda plana del centro, y los hermanos González Velázquez, siete años después, completaron la decoración pintando la cúpula, todo con temas alusivos a la Pasión de los Santos mártires Justo y Pastor. Los altares, que ayudaban a la perspectiva grandiosa, se sustituyeron por esculturas de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena.

[52] Después de la obra de Bonavia los extranjeros siguen dominando



LAS SALESAS. FACHADA.

en la arquitectura madrileña. Bárbara de Braganza quería asegurarse refugio para una eventual viudedad, y su fundación había de hallar un marco efectivamente regio en el *Templo de las Salesas*. Sachetti presentó un proyecto, pero la reina prefirió los diseños de Francisco Carlier, arquitecto de la Corte e hijo de Renato, el autor de los jardines de la Granja. Parece que en tal proyecto intervino la mano de Francisco Moradillo, que dirigió las obras desde 1750 hasta 1758. De él serán por lo menos las torres, el segundo cuerpo de la iglesia, y la cúpula. El convento adyacente a la iglesia, desde que se transformó en Palacio de Justicia, fué objeto de tales reformas que no cabe mencionarlo. Por el contrario, el templo se mantiene en su integridad; la majestuosa fachada conserva los tres arcos clásicos de las iglesias madrileñas separados por pilastras compuestas y con remate de frontón triangular. Las dos esculturas de las hornacinas, representando a San Francisco de Sales y a Santa Juana Francisca de Chantal, son de Alfonso Vergaz, y el medallón central y los pebeteros laterales, de Olivier. Esta es la primera iglesia en que aparecen relieves de escaso misticismo, con angelotes jugueteando con las tablas de la Ley y la Cruz. El conjunto es un poco extraño a la evolución española, pero de una belleza perfecta. Moradillo redujo esta arbitrariedad un tanto pagana en el interior,

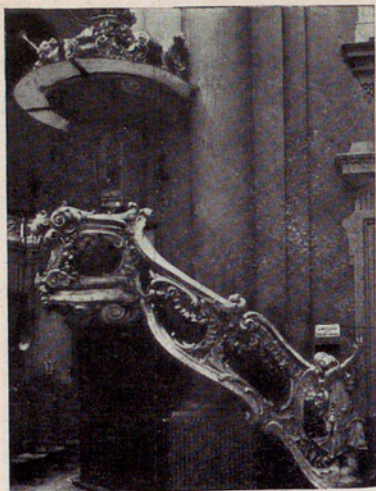


LAS SALEASAS. INTERIOR Y SEPULCRO DE FERNANDO VI.

mas sin prescindir de cuanto pudiera enriquecer esta iglesia, de cruz latina. La grande y lujosa cornisa se apoya sobre pilastras, excepto en los chaffanes del crucero, donde la cúpula soporta hermosas columnas con capiteles corintios bajo pechinas. En ningún otro templo se identificaron tanto la arquitectura y la decoración. Las pinturas de bóvedas, cúpula y pechinas son de los González Velázquez, de desenvoltura semejante al retablo mayor del italiano Domingo Olivieri. Se acentúa aquí la mano no española en *la Visitación* central, de Amiconi, y el cuerpo superior, con un San Francisco de Sales en éxtasis, conjunto dulzamente atormentado del siglo XVIII italiano. De los altares, el más notable es el primero de la derecha. Los restantes, de Cignaroli, Flipart y Mura, son menos valiosos por su composición que por su grato colorido efectista.

Hay en la iglesia un detalle cortesano y rococó que orea el templo con el esplendor áulico de los Borbones: en el crucero, en el chaffán del Evangelio, la bella tribuna real, muy francesa, femenina, dorada y lujosa, mantiene un ángel, acodado, de alabastro. Con igual aire se abre en el crucero de la Epístola el mausoleo de Fernando VI, diseñado en 1765 por Sabatini y tallado por Gutiérrez: una ostentosa tumba con figuras simbólicas.

[53] Mucho más castizo era Ventura Rodríguez; obra suya de juventud, pero gentilísima y portentosa, es la *Iglesia de San Marcos*, en la calle



SAN MARCOS. INTERIOR.

LAS SALESAS. PÚLPITO.

de San Leonardo. El gran arquitecto no tenía sino treinta y dos años cuando, en 1749, dibujó la planta bellamente caprichosa de esta iglesia, donde ya sorprende la fachada, de un hueco, con frontón triangular sostenido por dos pilastrones corintios. En 1753 ya estaba concluida la soberbia rotonda, de cúpula central, sin linterna, cabalgando directamente sobre pechinas, que pintó Luis González Velázquez. La novedad fué el tramo de los pies, de planta elíptica, y los ensanchamientos curvos del crucero, donde se abren hornacinas con buenos medallones de estuco, por Roberto Michel. La estructura de ábside y crucero, aquél con columnas y éste con pilastras de excelentes capiteles, es lo más original y bello del siglo XVIII madrileño. La tendencia clásica de Ventura Rodríguez se aplaca por la graciosa curva de las líneas y por la blanda perspectiva de las capillas.

Otra iglesia con plano de Ventura Rodríguez, la de *las Arrepentidas*, estaba enfrente de San Marcos y ha desaparecido hace pocos años.

[54] Un templo gótico de *San Francisco* existió en el emplazamiento del actual. Se contaban en él no menos de veintidós sepulcros, y el conjunto sería la más interesante obra medieval de Madrid. Todo se demolió, en 1760, para alzar la *Iglesia de San Francisco el Grande*, que debía eclipsar en magnificencia a todo lo conocido, pues los recursos eran cuantiosos: el Ayuntamiento de la Villa dió un millón de reales, y el Sumo Pontífice, en 1776, consintió en que se aplicara a la obra el capital de la orden franciscana para la *Obra Pía*, unos 18 millones de reales. Ya en 1761 Ventura Rodríguez había proyectado una iglesia de tres naves que acaso hubiera compensado la pérdida de la gótica, pero en el mismo año se prefirió la tra-



SAN FRANCISCO EL GRANDE. FACHADA

«PREDICACIÓN DE SAN BERNARDINO DE SIENA», POR GOYA.

za arbitrada por un lego de la Orden, el valenciano Antonio Cabezas, que discurrió la gran rotonda actual con vestíbulo, seis capillas y ábside. Cabezas levantó los muros hasta la cornisa, mas abandonó los trabajos en 1768. Los errores técnicos en que incurrió motivaron la protesta de Ventura Rodríguez ante la Academia, y las obras se suspendieron hasta 1776, pues se habían planteado problemas graves, como eran los de los apoyos entre las capillas. Cuando se reanudó la construcción se había hecho cargo de la dirección Sabatini, autor de la portada en dos cuerpos, dórico encuadrando arcos el bajo, corintio con dinteles el alto, entre dos torres, que deslucen el efecto de la cúpula. Esta es la mayor genialidad de la iglesia, pues mientras Ventura Rodríguez concibió una con seis metros de diámetro, la que volteó en 1764 Miguel Fernández mide nada menos que treinta y tres, esto es, superior a otras eminentes de su siglo, cual *los Inválidos* de París y *San Pablo* de Londres. Así, más que el exterior, vale el grandioso interior, que se comenzó a decorar en 1781-1783, no terminando las obras hasta nuestro siglo. Sin embargo, el conjunto decorativo es mezquino e indigno de la prestancia del templo. Los trabajos de 1781 para decorar las capillas se encargaron a Bayeu, Calleja, Castillo, Maella, Ferro, González Velázquez y, sobre todo, el maravilloso artista *Francisco de Goya*, autor de la primera capilla del Evangelio, hacia los pies, donde pintó el



SAN FRANCISCO EL GRANDE. SILLERÍA DE EL PAULAR.

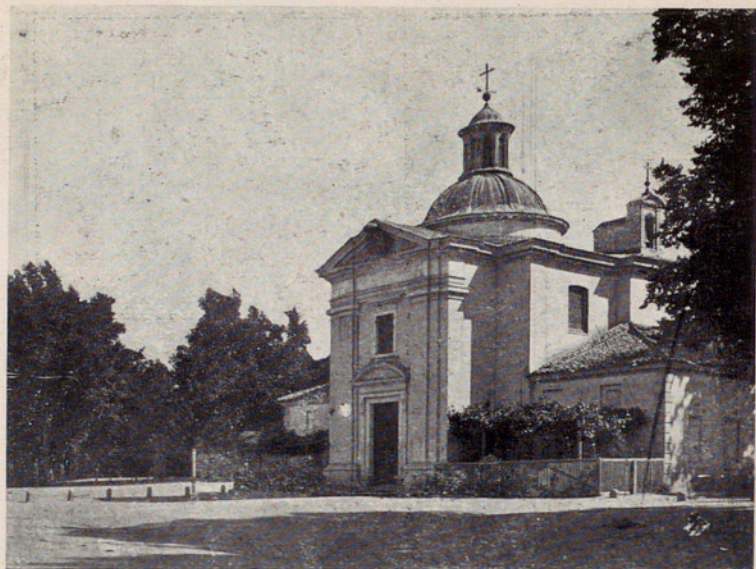
pañó central, con la «Predicación de San Bernardino de Siena al Rey de Aragón». Ya el veinte de octubre de 1781 trabajaba Goya denodadamente en el boceto de esta pintura, que tiene cierto aire de cartón para tapicería; es una obra de la juventud goyesca, sin eliminar buena parte de recuerdos de Tiépolo. Goya la trabajó cuidadosamente y quedó muy satisfecho de ella, esmerándose en los trajes antiguos de los oyentes del Santo. Ya son bien goyescos algunos de los recios rostros (se considera autorretrato el del joven del extremo derecho), el fresco colorido y la suelta composición. Las obras de los restantes pintores son mediocres, y aún se ha continuado afeando el templo hasta nuestros días con miserables tallas y cromos de relumbrón. Merece, con todo, visitarse la galería acodada al ábside, donde, entre cuadros anodinos de Zacarías González Velázquez, queda un curioso cuadro de Pacheco, en que se figura a *San Bernardo repartiendo limosnas*, varios Zurbaranes apócrifos y algunos cuadros de Gaspar Crayer. En la antesacristía, paso y sala capitular están los restos de la *sillería del Paular* y varios Apóstolesseudorriberianos. Puertas, hierros y el arte industrial del templo es suntuoso, pero sin valor artístico.

[55] Cerca de la *Puerta Vieja de San Vicente* hubo un humilladero consagrado a la Virgen de Gracia, de la que eran muy devotos los guardas de portazgo. Juan de Churriguera construyó, en el mismo lugar, en 1731, una capilla, que se demolió en 1768.



SAN FRANCISCO EL GRANDE. INTERIOR.

Ahora es el designio real de Carlos III el que manda a Sabatini dar traza para una nueva iglesia, también derribada en 1792. De muy poco mayores proporciones fué el templo final comenzado por el arquitecto ita-



SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. EXTERIOR.

liano Francesco Fontana, que lo concluyó en 1798, dando por resultado una ermita techada con cúpula de seis metros de diámetro: *San Antonio de la Florida*. La arquitectura no era gran cosa, si bien pronto se fundió con los verdores y leyendas populares del Manzanares; pero siendo fundación real, importaba decorarla con pulcritud; ya en 1798 había terminado los estucos todos, y la imagen del Santo, el escultor valenciano Juan Ginés.

Parejamente, un droguero de Madrid ponía cuenta de 14.000 reales por los colores y útiles suministrados al efecto a Francisco de Goya. El formidable pintor había comenzado a decorar la ermita el 15 de junio. De primeros de agosto a 20 de diciembre se le proporcionó un coche diario para que siguiese la obra, y todo el tiempo citado trabajó furiosa e ininterumpidamente, dando brochazos de genio en la más policroma y suave de sus obras. Al concluir, cúpula, pechinas y crucero se cubrían con la más donosa interpretación sacra que cabía concebir en Goya; la media naranja cupular desarrolla el *Milagro de San Antonio de Padua*, resucitando un hombre asesinado ante el pueblo de Lisboa. El Santo, el cuerpo que le ofrecen, toda la masa popular que se arrastra, se agolpa y se apiña para ver el prodigio están tratados con el talento pintoresco más vívido, traza-



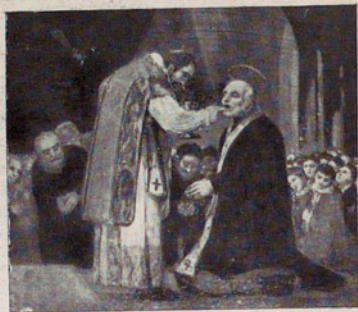
SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. INTERIOR.

dos con la más rica y vaporosa gama que darse puede, hechos carne por el estupendo escorzo, añadiendo, para la más honda ilusión visual, el detalle del galopín que se monta en la fingida baranda y la exacta proyección de las figuras. Cada una de éstas es un retrato de óptimo brío goyesco, una obra maestra, y el bello conjunto de la cúpula se realiza con las figuras de ángeles de los arcos laterales. Mas no son ángeles, sino majas dieciochescas provistas de alas, mujeres hermosas de Madrid con el traje de «medio paso» de las chisperas, esto es, faralá de gasa y ceñidor de seda de vivos colores. A esta maravilla de emoción viva, sin duda la obra más sentida de Francisco de Goya, fueron traídos sus restos en 1919, habilitando para el culto otra capilla idéntica.

[56] No sabemos en qué fecha el gran Pedro de Ribera construyó la *Iglesia de los Escolapios*, en la calle de Hortaleza, la misma que les entregó Carlos IV y que hoy subsiste con el nombre de *San Antón*. Como de Ribera, era genial, con planta rectangular en cuatro tramos, los dos centrales curvados en capillas semicirculares a uno y otro lado del eje. Serían deliciosos la fachada y los ornatos interiores de esta iglesia riberesca; pero bajo Carlos IV el arquitecto Francisco Ribas renovó toda la decoración en sentido neoclásico y trazó el retablo actual y la frígida portada con escudo real y San Antón en una hornacina. En el interior que-



SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. DETALLE
DE LA DECORACIÓN, POR GOYA



SAN ANTÓN. «LA ÚLTIMA COMUNIÓN
DE SAN JOSÉ DE CALASANZ», POR GOYA.

dan algunos lienzos e imágenes; pero nada es igualable a la pintura en la segunda Capilla de la Epístola: es el emocionante lienzo de Francisco de



SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. DOS ÁNGELES, POR GOYA.

Goya "*La última comunión de San José de Calasanz*", y ninguna otra iglesia madrileña, aparte *San Antonio de la Florida*, puede enorgullecerse de joya semejante. Pero aún más que en tal ermita es humanísimo este cuadro por la sencilla unción del Santo. Goya lo pintó en 1820, cuando su gama se había oscurecido y las figuras se le arremolinaban en tropel. Pues bien, en nuestro cuadro, el fondo figurado alterna su perfil mágico y gregario, y la tenebrosidad compete al fondo superior. La casulla del ministrante sigue siendo una briosa llamarada cromática, y la cabeza inclinada es un magnífico estudio. Fué el último cuadro sacro y acaso el más auténticamente religioso que pintó Goya.

al
36



MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN.



FUENTE DE APOLO.

URBANIZACIÓN EN EL SIGLO XVIII

[57] Hora es ya de hablar de la urbanización dieciochesca de la Corte. Carlos III advirtió cómo el centro de Madrid íbase desplazando en busca de espacio, y el sector entre la Puerta del Sol y el Buen Retiro fué objeto de sus cuidados. Ya en 1788, el francés Jaime Marquet construyó la *Casa de Postas*, o del Correo, en la Puerta del Sol (actual Ministerio de la Gobernación), un gran edificio ecléctico, neoclásico por el frontón y los almohadillados; con ingerencias del rococo en las guirnaldas sobre las ventanas altas. El conjunto, poco feliz, es muy inferior incluso a las reformas arbitrarias del Palacio Goyeneche, en 1784, para Academia de San Fernando (ver núm. 88).

[58-59-60] El principal esfuerzo del rey Carlos III consistió en la regularización del *Salón del Prado*. El tal Prado existía desde la Edad Media, y en tiempo de Felipe IV no pasaba de ser una alameda, limitada por un barranco, y sitio obligado para desafíos, aventurillas y trapacerías. Ventura Rodríguez y el ingeniero don José Hermosilla se encargaron de regularizar el terreno, desde 1775; y de 1780 a 1782 dirigieron la colocación de las fuentes que se han identificado con cualquier estampa madrileña y son índice de la estatuaria hispana de la época. La *Fuente de la Cibele*, cuyo primitivo emplazamiento casi coincide con el actual, es un hermoso grupo



EL BELLO MADRID DE HOY CONSERVA EL TRAZADO URBANO DEL SIGLO XVIII
EN EL CRUCE DE ALCALÁ Y PRADO.

de Roberto Michel, con estatua de la Diosa por Francisco Gutiérrez; en 1895 se le añadió el grupo posterior de los niños vertiendo un ánfora, por Miguel Ángel Trilles y Antonio Parera. La *Fuente de Neptuno*, de Juan Pascual de Mena, es mucho menos graciosa; y la que media entre ambas, la *Fuente de Apolo* con las Estaciones y cuatro Musas a sus pies, de Manuel Álvarez, según diseño de Ventura Rodríguez, fué terminada en 1777, y puede considerarse como ejemplo de estatuaria neoclásica.

[61] Hemos visto a Sabatini ocupado en la terminación de *San Fran-*



FUENTES DE CIBELES Y NEPTUNO.



PUERTA DE ALCALÁ.

cisco el Grande, las Salesas y Palacio, pero son muy numerosos los trabajos encargados por Carlos III a este hombre polifacético, que, a más de oficial de artillería y de Ingenieros, fué arquitecto, con el principal mérito de haber hermanado la exagerada reacción neoclásica de la Academia con el barroquismo de raigambre española. Después de concluido el mausoleo de Fernando VI, en 1764, comenzó a levantar el monumento que hoy es orgullo de Madrid: la *Puerta de Alcalá*. En el mismo emplazamiento y en 1599 había erigido Felipe III, para solemnizar la entrada triunfal de Margarita de Austria, un pórtico que ahora fué derribado. La concepción de Sabatini, cuajada en granito y caliza de Colmenar, ideó tres grandes arcos para carruajes y dos dinteles laterales para viandantes. Lo clásico se limita a las medias columnas jónicas; más la gran cornisa y sus remates como la cartela coronada por frontón curvo y partido. En 1778 estaba rematada la gran obra, enriquecida con decoración esculpida de Roberto Michel. Los ángeles, genios y trofeos son de Francisco Gutiérrez. Carlos III podía sentirse satisfecho de Sabatini, pues la Puerta de Alcalá, majestuosa, galana y popular, es la obra más lograda en el neoclasicismo del siglo XVIII.

[62] Más clásicas y frías son otras dos puertas monumentales; la de *San Vicente*, construida en 1775 y derribada posteriormente, y la *Puerta de Hierro*, que simplifica coquetonamente el modelo de la de Alcalá.

[63] La obra de más empeño que en Madrid trazó Sabatini fué la *Casa de la Aduana*, en la calle de Alcalá, hoy Ministerio de Hacienda. En 1769 terminó este gran edificio, cuya sabia planta ya denota una pre-ocupación de tipo moderno. La fachada está concebida como la de un Pa-



(1)

PUERTA DE ~~Hierro~~ *San Vicente*



(2)

PUERTA DE ~~San Vicente (Desaparecida)~~
Híerno



CASA DE LA ADUANA, HOY MINISTERIO DE HACIENDA.

lacio italiano del Renacimiento, sin olvidar la superposición de órdenes, que, por su moderado academicismo, son de grata distribución; la planta baja, de sillería almohadillada, ya se anima con las barrocas repisas del balcón central, prueba del eclecticismo de Sabatini; la planta primera, con ventanas bajo frontones triangulares y curvos alternando, y la superior, son de una serena moderación, acusada por el ático de cornisa muy volada, sostenida por ménsulas, entre las que se abren ventanas. No hay otra decoración que el escudo real, sostenido por la Fama y un genio, sobre el balcón central. Pero el conjunto, el menos rígido del arte oficial, compaginó bien con la traza urbana de Madrid.

[64] El propio Sabatini continuó la edificación del *Hospital General*, que José Hermosilla había dejado inconcluso en 1776. Este vasto conjunto arquitectónico, de altas crujías alrededor de un patio central, es monótono y amanerado, por aferrarse a un neoclásico no dulcificado por el menor detalle barroco.

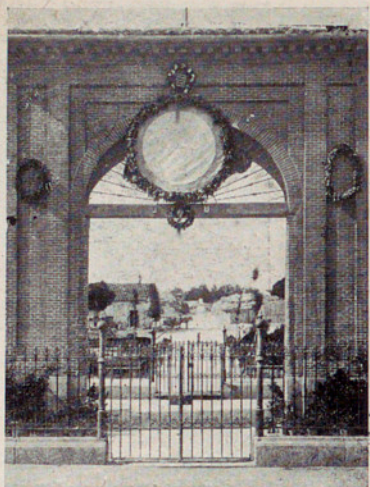
[65] Carlos III repartió su favor entre Sabatini y un arquitecto madrileño, Juan de Villanueva, pensionado en Roma y con formación excelente por haber sido hijo del escultor de Cámara del mismo nombre. Vi-



ORATORIO DEL CABALLERO DE GRACIA. INTERIOR Y CRUCIFIJO.

llanueva, enamorado del clasicismo, es más severo que Sabatini y destierra toda forma amablemente curva. Su creación más feliz es el *Oratorio del Caballero de Gracia*. Este personaje, tan enraizado en la toponimia urbana de la capital, fué el modenés Jacopo Grattii, familias del Nuncio Castagna, después el Pontífice Urbano VI. El caballero había muerto, en 1619, en olor de santidad; para solemnizar su memoria se acordó erigir este templo, que ocupa el sitio donde fué asesinado, en 1650, el embajador de la república inglesa Escón por fanáticos estuardistas. Sobre el escenario de este trágico hecho, Villanueva construyó, de 1786 a 1795, una bellísima basílica en miniatura, trasunto de lo que aprendido hubiera de arquitectura paleocristiana durante seis años de pensionado en Roma. El oratorio, de gracia ejemplar, mas no exento de grandeza, aun con ser de reducidas dimensiones, consta de una gran nave, crucero y ábside semi-circular. Dos muy estrechas naves laterales quedan separadas de la central por soberbias columnatas con fustes de monolitos graníticos y preciosos capiteles corintios verdaderamente bellos y de estilo puro. Hay seis columnas a cada lado, y otro par en el arco absidal; es admirable la magnificencia de este templete, hija de la suntuosidad de su estructura. La bóveda, recibiendo luz por cuatro lunetos, es acasetonada, como los brazos del crucero, y de casetones romboidales en el horno del ábside. La única concesión de Villanueva al barroquismo madrileño es la cúpula elipsoidal del crucero sobre pechinas y con cuatro lucernas. De las varias tallas y lienzos guardados en esta joyita madrileña mencionaremos *la Virgen del Socorro*, muy salcillesca, y el gran *Cristo de la Agonía*, buen estudio anatómico con excelente carnación, tallado en el siglo XVII por Juan Sánchez Barba.

[66-67] Otras obras de Villanueva son la columnata de la *Casa de la Villa* (ver núm. 13), el *Museo del Prado* (ver núm. 87), y el *Jardín Botánico*, cuyo cerramiento, construido en 1771, tiene portada principal en gran arco con frontón sostenido por columnas dóricas e inscripción alusiva



PUERTA DEL PARQUE DE MONTEALEÓN.



MONUMENTO AL 2 DE MAYO.

a Carlos III. En 1785 construyó el *Observatorio Astronómico*, un edificio muy clásico, con aspecto eclesiástico por su planta cruciforme y salón central que sobresale al exterior. Aquí Villanueva emplea dos órdenes: el corintio para la columnata del pórtico, y el jónico en el templete que gallardea en lo alto. Es la obra más clasicista del siglo XVIII madrileño; y de haberse concluido según el plano original, hubiera sido principalísima. Otro urbanizamiento espontáneo y señorial del Madrid dieciochesco dejó la estampa más evocadora de la vieja Corte: es el trozo de la *Plaza del Cordón* y la *calle del Sacramento*, por fortuna conservado en su pristina gracia.

[68] Obra de modesta arquitectura, pero grávida de historia, es la *Puerta del parque de Montealeón*, reliquia de una construcción dieciochesca, con el abrumador recuerdo del heroísmo popular del Dos de Mayo. De las conmemoraciones posteriores de este hecho glorioso, una de las más airosas e identificadas con Madrid es el *Obelisco* erigido en el Prado a los Héroes de aquella eximia jornada.

[69-70-71] Del siglo XIX pocos edificios son acreedores a mención. Uno de los últimos frutos del barroco clasicista fué la *Puerta de Toledo*, levantada, de 1813 a 1826, por Antonio Aguado, para celebrar la vuelta de Fernando VII; esbelto monumento que recuerda mucho la *puerta de San Vicente*, de Sabatini; al encerrar el arco entre dos columnas jónicas y estructurar las puertas laterales con pilastras, gran cornisa y coronamiento de victoria y trofeos, el conjunto resultó excesivo para la primera mitad



LA PLAZA DEL CORDÓN



PUERTA DE TOLEDO.

del siglo XIX, y no gustó, aunque el coronamiento central sea obra pasable de José Ginés.

El propio arquitecto Antonio Aguado hizo asimismo los planos para el *Teatro Real*, obra insulsa inaugurada en 1850 y en trance de total reconstrucción. Suyos son también el *Palacio de Villahermosa*, en el Prado, esquina a la Plaza de las Cortes, y la *Academia Española*.

[72] De los templos del siglo XIX es característico el de *las Salesas Nuevas*, en la calle de San Bernardo, fundado por doña Manuela Centurión, en 1798. No se tiene recuerdo del nombre del arquitecto. Se ignora la fecha de conclusión, que no bajaría del 1801, año en que murió Julián San Martín, autor del relieve con escenas de la *Vida de San Francisco de*



TEATRO REAL.



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.



LAS SALESAS NUEVAS



SANTIAGO. LA BEATA MARIANA DE JESÚS.

Sales que va sobre la puerta, con frontón curvo, en ordenación muy sencilla. También es modesto el interior del templo, un rectángulo con bóveda de lunetos, cornisa saliente y pilastras con capiteles jónicos enguinaldadas. El altar Mayor, de mármol, lleva entre pilastras un lienzo de Agustín Esteve con el mismo tema que campea en la portada, es decir, San Francisco de Sales y la Baronesa de Chantal.

[73-74] En 1811 se reconstruyó, por Juan Antonio Cuervo, un arquitecto retratado por Goya, la *Parroquia de Santiago*, una rotonda en cruz griega con deambulatorio incompleto e insípida portada con relieve del Santo titular. De los varios lienzos del crucero es de Maella uno que representa a San Julián. En esta Iglesia de Santiago es pieza interesante la imagen de la mercedaria Beata Mariana de Jesús, obra del escultor dieciochesco Julián San Martín. El mismo Cuervo proyectó en 1826 y concluyó en 1827 la *Parroquia de San Ildefonso*, poco interesante iglesia con aparente planta de cruz griega, pero con capillas intercomunicadas, de modo que resulta un templo de tres naves con bóvedas sin linterna. Las pilastras, con capiteles jónicos, son el postrer esfuerzo neoclásico digno de alguna mención.



IV

LOS MUSEOS DE MADRID

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

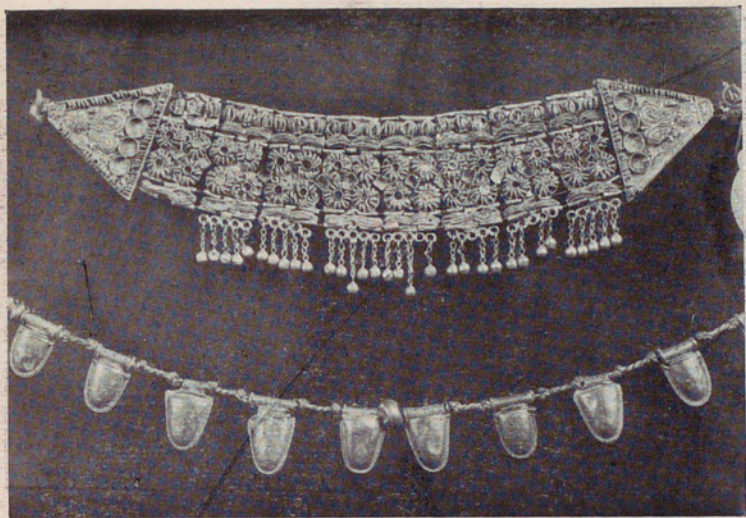
[75] El Musco Arqueológico Nacional tiene un precedente remoto en los afanes culturales del siglo XVIII. Carlos III trajo de Nápoles una selección de objetos hallados en Pompeya y Herculano, y el mismo Monarca acrecienta la incipiente colección con los envíos de Filipinas y América. Al propio tiempo, el Infante don Gabriel, auxiliado por el padre agustino Enrique Flórez, reunió la magna colección de monedas y medallas base del actual fondo numismático. Las circunstancias políticas del siglo XIX dilataron la idea de un Museo de Antigüedades; y en 1867 tuvo lugar la creación de la entidad, instalándose en parte del antiguo Casino de la Reina (Isabel de Braganza), donde se exhibieron unos 700 objetos. Poco después, una pléyade de hombres beneméritos recorrió España adquiriendo gran número de antigüedades, y otra expedición, a bordo de la fragata de guerra «Arapiles», realizó un crucero por el próximo Oriente, fruto de cuyo viaje fueron más de 300 piezas. Luego vinieron las esculturas del Cerro de los Santos, y después que el Museo se instaló, en 1895, en el actual edificio de la calle de Serrano, las excavaciones sistemáticas del suelo hispano proporcionaron tal rendimiento, que la colección no cuenta hoy menos de 200.000 objetos. Las adquisiciones continúan enriqueciendo el



MUSEO ARQUEOLÓGICO. HÉRCULES DE ALCALÁ LA REAL Y DAMA DE IBIZA.

Museo, y su nueva instalación adopta una prestancia en verdad majestuosa.

El Museo Arqueológico es cada vez más un Museo de fondos hispánicos. Las antigüedades orientales y las de Prehistoria europea, particularmente italiana, forman capítulo aparte, y lo no hispánico apenas importaría, a no ser por la soberbia colección de vasos griegos, una de las más representativas de Europa. Pero el gran interés del Museo Arqueológico estriba en presentar una completa evolución de la arqueología española desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII. Las instalaciones, que vamos a seguir en riguroso orden cronológico, comienzan con la industria paleolítica y neolítica, de las que se exhiben buen número de ejemplares. Al ser el



MUSEO ARQUEOLÓGICO. TESORO DE LA ALISEDA.

rupestre el mejor arte de los primeros períodos prehistóricos, el eneolítico es el primero que cuenta en el Museo con representaciones tan valiosas como la cerámica campaniforme y los ídolos incisos, como el de la Granja de Toniñuelo (Badajoz). La Edad del Bronce, guerrera e industrial, se muestra en la cultura almeriense de El Argar con gran variedad de hachas, alabardas y puntas de flecha bronceas, siendo de citar las espadas de bronce de hoja ancha y plana, cuyo tipo se fué extendiendo por la Península. Posteriormente, de los siglos X-VIII a. J. C., son los hallazgos de la ría de Huelva, procedentes de un barco allí naufragado, conteniendo espadas de tipo nórdico, fibulas sicilianas y otros objetos que denotan un área de expansión cultural en Occidente. En el mismo tiempo, el «Pals-tave», ó hacha internacional, importada a la Península por los comerciantes de estaño, va cobrando tipología propia.

En las construcciones baleares, *talayots* y *navetas*, van apareciendo objetos de hierro, primeros del período hispánico que abarca hasta la romanización. La primera Edad del Hierro, llamada *de Hallstatt*, cuenta en el Museo con importantes conjuntos, cuales son los *del Redal* y el *Roquzal del Rullo*, consistiendo sobre todo en cerámica incisa del tipo *Kerbschnitt-art*. Las espadas de antenas gallegas, del mismo período, responden a un influjo céltico, consecuencia de una posible invasión de esta raza.

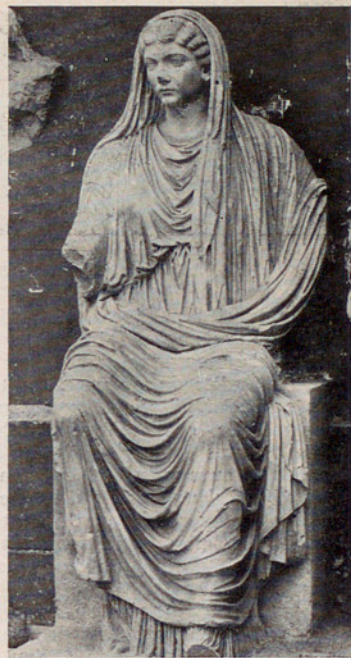
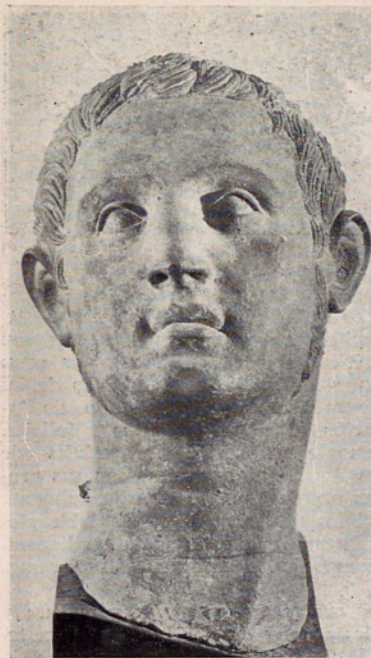
Veamos ahora los fondos que nos hablan de los principales pueblos aposentados en Hispania: La colonización púnica, con principalísimo en-



MUSEO ARQUEOLÓGICO. BICHA DE BALAZOTE.



MUSEO ARQUEOLÓGICO. ESCULTURAS IBÉRICAS DEL CERRO DE LOS SANTOS.



MUSEO ARQUEOLÓGICO. CABEZA DE AZAILA Y ESCULTURA DE MÉRIDA.

clave en Ibiza, ha dejado obras cuya importancia en el posterior arte ibérico es decisiva: así las estatuillas ebusitanas de barro, de las que la principal es «La dama de Ibiza» y el conjunto de joyas de oro fenicias, llamado tesoro de la Aliseda, del siglo VI a. J. C. Las piezas griegas, menos numerosas y casi todas de importación, son muy bellas, y puede ser ejemplo cumplido el *Hércules* de Alcalá la Real.

La segunda Edad del Hierro, coincidente con el europeo de *La Tène*, es el primer momento en que esplende el genio creador de nuestra raza; a partir del siglo VI a. J. C. aparece España dividida en dos grandes fondos étnicos, los iberos meridionales y los celtas y celtiberos, pueblos al norte y noroeste de la Península. El ibero, sedimento castizo, utiliza ya un arma ofensiva temible, la «falcata», especie de sable curvo del que vemos no pocos ejemplares en el Museo. La escultura ibérica está integrada por los oferentes del Cerro de los Santos, el *León de Baena*, la *Bicha de Balazote* y las esfinges de Villacarrillo y Agost. La Metalurgia brilla en la preciosa diadema de Javea y en los miles de figurillas de bronce halladas

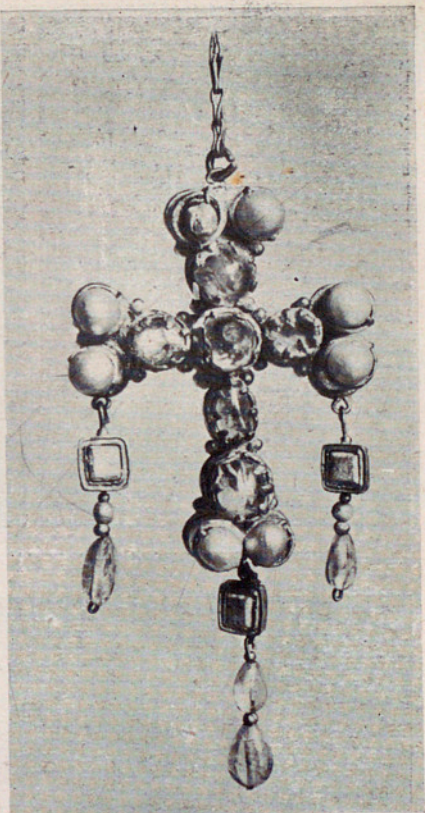
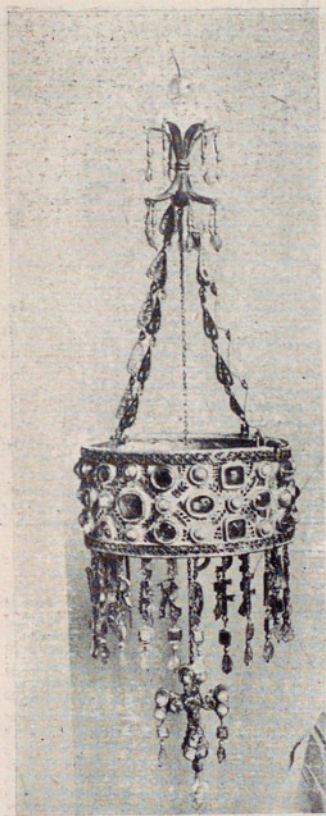


MUSEO ARQUEOLÓGICO. SARCÓFAGO DE BERJA.

en los santuarios andaluces y levantinos del Collado de los Jardines, Castellar de Santisteban y La Luz. En variadísimas posturas y vestimentas, son reflejo de la preocupación religiosa ibérica, y su procedimiento, «a ceras perdidas», índice de sus progresos técnicos. El gran legado estético de los iberos es la Cerámica, que se nos muestra procedente, sobre todo, de Archena y Elche, con espléndida decoración pintada de pájaros y follajes. De las culturas celta y celtibérica vemos ejemplares de los puñales «de Herradura», cuya principal estación es Aguilar de Anguila, con sus grupos de *Miraveche* y *Las Cogotas*. De las necrópolis célticas, principalmente sorianas, son buena muestra industrial los puñales de mango doble globular. La Cerámica celtibérica, más esquemática que la meridional, consta de un limitado número de temas componiendo hermosas e interesantes estilizaciones.

El patio romano, rico en epigrafía, muestra en particular escultura y mosaicos. De aquélla hemos de citar las *cabezas de Azaila* y la figura femenil de *Huétor*, del siglo I. Son del II el *Baco* con una pantera y la *Diana cazadora* de Mérida, además del magnífico sepulcro de Husillos con representación esculpida de la *leyenda de Orestes*. Este arte tan romano que fué el mosaico puede seguirse en su evolución por ejemplares tan elocuentes como el *Vertumno* de Aranjuez y el *mosaico sepulcral* de Alfaro. Vidrios, bronceos y la Cerámica roja («sigilata») completan el panorama de la arqueología romana.

El *mosaico de Alfaro* es ya cristiano, y de sus series se nos muestran el sarcófago paleocristiano de Berja, varios epígrafes funerarios, lucernas con el crismón y otros objetos menores. En lo visigodo, aparte de la maravillosa serie de coronas y brazos de cruz procesional de Guarrazar, la más suntuosa obra de orfebrería bárbara, la numerosa serie de fibulas de las necrópolis de Carpio del Tajo, Herrera de Pisuerga, Deza, Castiltierra, etcétera, de una riqueza de factura superior a cuanto hemos visto. Menos importantes son los jarritos, patenas y lucernas, obras en general vulgares. El patio árabe es rico en epigrafía musulmana. En lo arquitectónico son del máximo interés los capiteles y fragmentos del Palacio Califal de Medina Azzahra. De otro palacio de sueño que los Beni Hud construyeron en la *Aljafería* de Zaragoza nos aparecen arcos cruzados mixtilíneos y aleros, todo en yeso tallado, de una magnificencia algo enfermiza. Lo mejor de



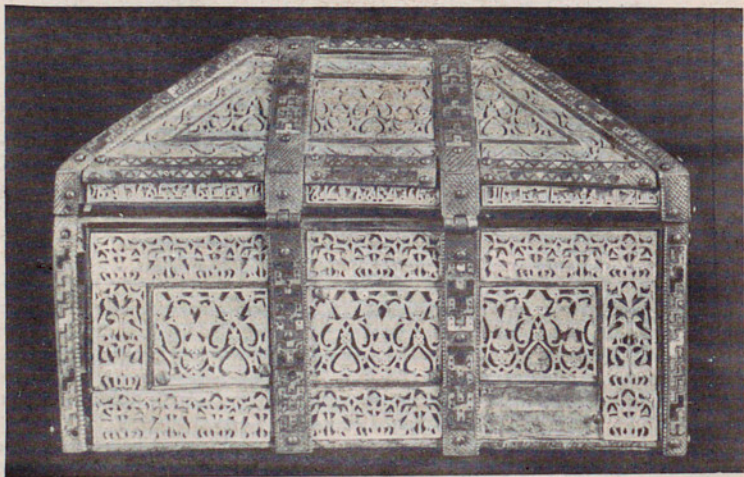
MUSEO ARQUEOLÓGICO. TESORO DE GUARRAZAR.

las artes industriales musulmanas está aquí: cerámica vidriada, lámparas de bronce, y, sobre todo, los marfiles; una de las piezas capitales del Museo es el bote de marfil, califal, de la Catedral de Zamora, decorado con pavones y atauriques, en el 964, por orden de Alhaquen II. Del período cristiano paralelo a lo califal, el mozárabe, hay algún interesante objeto como la *caja de las Agatas* de San Isidoro de León.

La arquitectura románica en el Museo Arqueológico Nacional está representada por la puerta del Monasterio de Arlanza, ese cenobio burgalés con aromas cidianos. En cuanto a Escultura, hay una obra maravillosa: el



MUSEO ARQUEOLÓGICO. CAPITEL DE LA ALJAFERÍA Y BOTE DE ZAMORA.



MUSEO ARQUEOLÓGICO. ARQUETA DE PALENCIA.

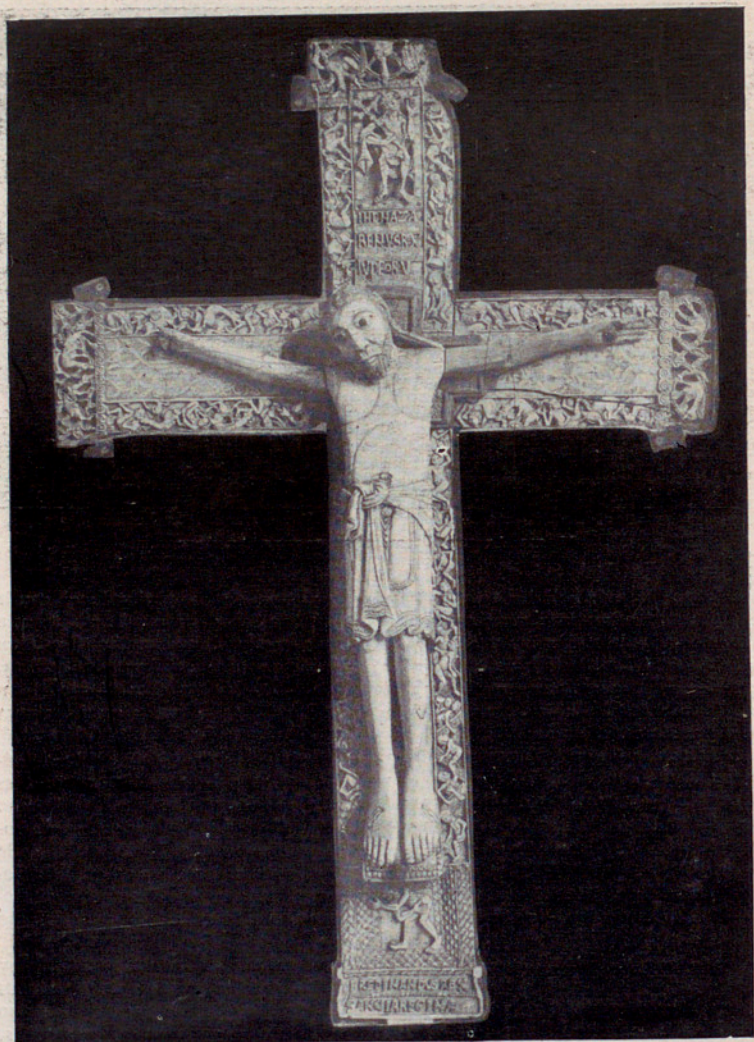


MUSEO ARQUEOLÓGICO. SEPULCRO DE ANSÚREZ.

sepulcro de mármol de *Alfonso Ansúrez*, muerto en 1093, donde el conde aparece blandamente acogido por ángeles. Este sepulcro procede del gran Monasterio de Sahagún, y de allí vino también el relieve con la *Virgen en Majestad*, fechable hacia 1100 y jalón importante en la estatuaria románica. Algo posteriores y con reminiscencias del maestro de las Platerías de Santiago son las columnas de San Pelayo de Antealtares, con algunas efigies de Apóstoles.

Anteriores son los mejores objetos de arte industrial que en lo románico equivalen a obras magistrales: de la escuela leonesa de marfiles es el extraordinario *Cristo* que Fernando I donó al monasterio de San Isidoro de León en 1063. La cabeza lleva ojos de azabache, y la cruz es un prodigio de talla. Piezas aún más expresivas son las placas para el arca de reliquias de San Millán de la Cogulla, anteriores a 1067, y las de San Felices, de 1090. Hechas por maestros de nombre alemán (Engelran y Redolfo), esta soberbia colección de escenas románicas es la más importante obra en marfil de nuestra Edad Media.

Los capiteles transitivos de Aguilar de Campoo, las Vírgenes de talla y las primeras rejerías artísticas nos adentran en lo gótico: aquí vemos variedad de esculturas, pero sobre todo riquísimas obras suntuarias, como el báculo esmaltado del antipapa Pedro de Luna; esmaltes, azabaches, bronces, un *códice de las Huelgas de Burgos*, la *capa de Daroca*, y el interesante sepulcro en bronce de Castro Urdiales.



MUSEO ARQUEOLÓGICO. CRUZ DE FERNANDO I.



PILA DE MEDINA AZAHARA.



MUSEO ARQUEOLÓGICO. JARRÓN ÁRABE.

De lo almohade y granadino, de cronología similar al segundo período cristiano, se muestran las ricas mortajas del infante don Felipe, capiteles granadinos del tipo almohadillado, alicatados y muy sobre todo armas granadinas grabadas y esmaltadas. Granadinas son también las joyas de oro de Bentariqué, las jarritas de Almería y el inicio de serie de la loza dorada que había de pasar a lo morisco. Otra de las más artísticas creaciones granadinas es la de los «tiraces» o sedas policromadas con composiciones geométricas y eulogias inscritas. Lo mudéjar se nos aparece particularmente en las obras de carpintería ensambladas, como el notable armario toledano y un artesonado magnífico. La loza dorada, continuación de lo granadino, se exhibe en ejemplares de Manises y Paterna.

A partir del Renacimiento no hallaremos en el Museo sino arte industrial. De tiempos de los Reyes Católicos son algunas tablas flamencas. La orfebrería de los Arfe y de Becerril, los vidrios de Cadalso y de La Granja anteceden a la inimitable colección que el Museo expone de lozas talaveranas. La Cerámica de Alcora y la fábrica de porcelana del Buen Retiro llenan cumplidamente todo el siglo XVIII, y sus instalaciones en el Museo son sencillamente fastuosas.

Nos queda por visitar la sala de Numismática y Glíptica. Este gran salón guarda 165.000 monedas, 15.000 medallas y quinientas piedras labradas, en la estantería que fué de la Botica real. De los muros penden



MUSEO ARQUEOLÓGICO. PLATO DE MANISES.

MUSEO ARQUEOLÓGICO. PLATO DE URBINO.

nueve formidables tapices de la serie «Hechos de los Apóstoles», según dibujo de Rafael, tejidos en Bruselas para el pontífice León X por Guillermo de Laefdale, Eberardo Leyniers y Gerardo Peemans.

Las monedas y medallas más representativas para seguir una evolución numismática se exponen en las vitrinas centrales: allí pueden verse las asombrosas medallas de Alfonso V de Aragón grabadas por *el Pisanello*; las de Carlos I, por Leoni; alguna de Cellini, glorificando a Clemente VIII, y una buena serie sobre los hechos de Felipe II, amén de ejemplares de los monarcas restantes. La exposición numismática se completa con la de la obra de Pérez Bayer, el gran investigador español del siglo XVIII.

En fin, hay una colección sigilográfica y otra de Glíptica o piedras duras grabadas, entre las que sobresale el precioso *vaso de ágata* hallado en un sepulcro romano de Mérida.

*



MUSEO DE AMÉRICA. BOTIJILLO NAZCA.



EJEMPLAR DE CERÁMICA PROTOCHIMÚ.

MUSEO DE AMERICA

[76] El Museo de América, de reciente creación, ocupa doce salas en el Museo Arqueológico Nacional, de cuyos fondos se han desglosado las colecciones precolombinas y coloniales, que lucirán no tardando en el edificio de nueva planta de la Ciudad Universitaria. El origen de este Museo se remonta a 1777, año en que por orden de Carlos III los naturalistas don Hipólito Ruiz y don José Pavón recogieron gran cantidad de curiosas piezas en América del Sur. Otras procuró, en 1786, en el estrecho de Magallanes, don Antonio de Córdoba, comandante de la fragata «Santa María de la Cabeza»; y sobre todo, los fondos actuales se deben a la admirable intuición del obispo de Trujillo don Baltasar Jaime Martínez y Campañón, quien recorrió los sepulcros incaicos, y coleccionó el precioso conjunto de 1.400 vasos, que remitió, en 1788, a Madrid, y que hoy son joya inapreciable de este Museo. Un año después, las autoridades de Guatemala enviaron una serie de relieves de Palenque, y con la incorporación del legado Oñate y la adquisición Larrea, el Museo de América alcanzó un rango comparable a las primeras colecciones de su especialidad.

La sala I muestra los planos del futuro Museo que se construye en la Moncloa; en la II, la maqueta del mismo se acompaña con las reproducciones del calendario azteca; y en la III hay otras obras del mismo arte



MUSEO DE AMÉRICA.
RETRATO DE UN EMPERADOR INCA.



MUSEO DE AMÉRICA.
ÍDOLO DEL TESORO DE LOS QUIMBAYAS.

como la diosa del Agua, la Serpiente emplumada, la Cruz de Palenque y los pilares de Santa Lucía de Cozamáhuca (Guatemala). Aquí se exponen varios relieves de Palenque y Uxmal: el bajorrelieve de Palenque, de piedra calcárea blanca, figurando un personaje sentado, es lo mejor de aquellas ruinas y anterior al siglo vi. De Uxmal son varias cabezas de piedra y un curioso fragmento angular que soportaba la cornisa de un edificio. El máximo interés de esta sala reside en los dos códices mayas. De los cuatro conocidos, el Troano y el Cortesiano, en realidad parte de uno solo, son comparables al *Dresdensis* de Dresden y al *Paresianus* de París. El Troano perteneció a la Biblioteca de don Juan de Tro y Ortolano; y el Cortesiano, a la Biblioteca de Palacio. Constitúyense por una banda de papel de maguey, con los dos lados pintados, conteniendo dibujos y signos calculiformes en negro, castaño, rojo y azul.

La sala IV está consagrada al tesoro de los Quimbayas, regia donación hecha, en 1891, por el gobierno de Colombia. Esta maravillosa serie consta de 62 piezas, unas de oro y otras de tumbaga (aleación de oro y cobre); seis de ellas son ídolos, algunos oferentes, ejemplares éstos los más importantes. La sala V se dedica a exponer cerámica peruana nazca; en el arte peruano la escultura es menos perfecta que la mejicana, pero en cambio maravilla la cerámica de tipo nazca, en formas muy variadas. Más interesantes estos vasos por su decoración que por su forma, los dibujos son de



MUSEO DE AMÉRICA. PANEL DE LA CONQUISTA DE MÉJICO, POR MIGUEL GONZÁLEZ.



FIGURILLA DE CERA, POR ANDRÉS GARCÍA.

colores vivísimos, de un efecto fastuoso. La sala se completa con algunos tejidos peruanos, entre ellos una espléndida manta de lana de vicuña.

En la sala VI, una vitrina cuyo fondo figura la plaza de Méjico con su Catedral y Palacio del Virrey es el escenario más adecuado para exponer los bellos grupos y gráciles figurillas de cera que representan indios y criollos menestrales que el imaginero mejicano Andrés García fabricó en número superior al centenar hacia 1800. Es un conjunto donosísimo de arte colonial, y de este momento vemos otros objetos en la sala VII. La sala VIII está dedicada al legado de la condesa de Oñate, consistente en cerámica roja mejicana del período colonial, en formas variadísimas, con los curiosos recipientes de agua en varios pisos, y un gran vaso con dedicatoria a don Juan Ruiz de Guzmán. La sala IX muestra los cuadros maqueados de pintura sobre nácar, en que Miguel González representó la conquista de Méjico, en 1698. En las salas X y XI está el rico fondo de Cerámica peruana protochímú (siglos IV-VII). Esta Cerámica se origina en vasos con forma de bola, decorados, al principio, en sencillo estilo lineal,

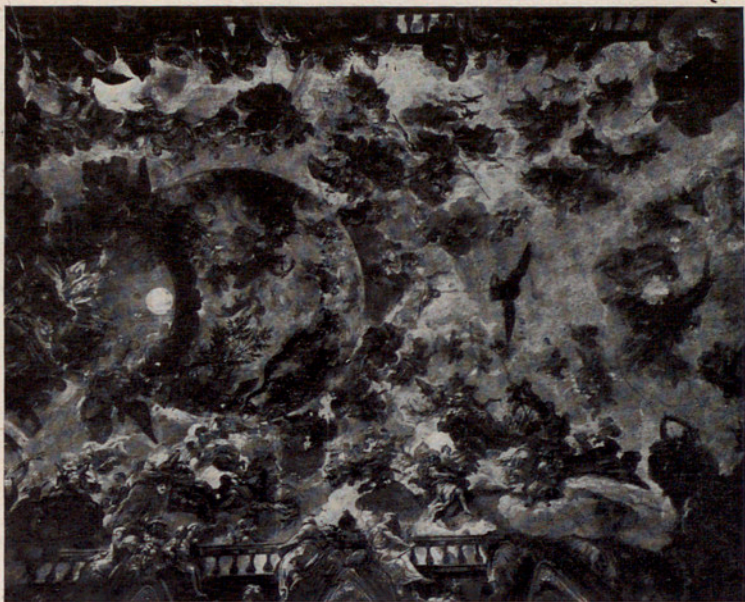
con seres mitológicos, en que predomina el color rojo, seguramente sa- grado. La manufactura se hace posteriormente con moldes, y las figura- ciones adoptan animales, plantas y retratos, y muchas veces nótase el tema de la serpiente enroscada. La cerámica *chimú*, centrada en el territorio de Trujillo, coincide en sus primeras obras con lo *nazca*, y desde los ejem- plares antropomorfos en tierra blanca cubierta en parte por rojo pasa al segundo período, típico por su factura en pasta negra brillante, ri- quísima de formas. Aquí es excepcional la representación de rostros y, en cambio, los cacharros adoptan formas frutales. Muy interesante es uno de los ejemplares, cónico, en forma de templo, con acceso en zizás.

La última sala, la XII, se consagra a la colección Larrea: son cerca de 600 objetos de arte *inca*, esto es, lo más clásico en la cultura precolom- bina de América Meridional. Se muestran aquí ejemplares cerámicos de la cultura de Tihuanaco, que dominó en lo *cuzqueño*, decorados con el simbolismo del hombre y la llama y ornatos de esquematismo geométrico. Lo *incaico* propiamente dicho se ve en el «piuñu» o cántaro para la chi- cha, pintado con fajas verticales policromadas, en el «piucu», o plato ornitomorfo, y en muchas otras figuras más, como el precioso caimán de tierra negra, acaso del primer arte *inca*. Citemos, en fin, las cabezas hu- manas, los morteros de piedras duras, una notable cabeza en granito gris que figura un emperador, treinta y nueve estatuillas antropomorfas, de tur- quesa, halladas en Piquillatja, y otras huecas de oro y plata.

*

MUSEO DE REPRODUCCIONES

[77] El Museo de Reproducciones es menos interesante por su conte- nido que por el edificio, que formó parte del cuerpo del Palacio del Buen Retiro, comenzado hacia 1621, con el que debía comunicar a través de dos grandes jardines. A principios de 1637 se encomendó la traza al maes- tro mayor de la fábrica Alonso Carbonell, al que se otorgaron 26.000 du- cados para concluir el nuevo salón, que se destinaría a bailes, en 1638. No se terminó este año; pero en el plano de 1656 de Teixeira ya apa- rece unido al palacio. Este «Casón» se descuidó un tanto en tiempo de Carlos II, parte se derruyó, y al restaurarse, en 1694 o 1695, se encargó a Lucas Jordán decorar al fresco su bóveda con las hazañas de Hércules en los huecos entre ventanas, las cuatro partes del mundo en las pechinas, y en la composición central el origen del Toisón de Oro, con Felipe de Borgoña que recibe de Hércules el vellocino. En la turbulenta escenografía, tan cara a Jordán, aparecen los Titanes, las Musas, las Estaciones, los Fi- lósofos antiguos y muchedumbre de figuras clásicas, fogosas, calientes de color, con gama múltiple, en barroco frenesí de escorzos y glorias. El «casón» padeció buena serie de destrozos, arreglos, humedades y ruinas de toda clase desde el siglo XVIII y sirvió también para no pocos usos, entre ellos el de *Estamento de Próceres* o Cámara Alta, en 1834. De 1877 a 1891 se restauró, añadiéndosele fachada nueva por Velázquez Bosco, y se insta-



MUSEO DE REPRODUCCIONES. TECHO DEL «CASÓN», POR JORDÁN.

laron las colecciones de reproducciones que forman hoy el Museo. Este ofrece un gran interés docente por ser una completísima muestra de la evolución plástica.

*

ACADEMIA DE LA HISTORIA

[78] La Academia de la Historia es el producto del entusiasmo de un grupo de eruditos que por medio de uno de sus miembros, don Agustín Montiano y Luyando, secretario de Felipe V, obtuvo del monarca, en 18 de abril de 1738, un decreto de organización de la Entidad. En tiempos de Fernando VI funcionaban ya los trabajos de erudición, y después la Academia se instaló en la casa del Nuevo Rezado, que todavía ocupa.

Es el edificio número veintiuno de la calle del León un caserón de piedra y ladrillo con tres plantas, con puerta central entre cuatro ventanas, y sobre ella blasón con la parrilla, obra todo de Villanueva, según Mesonero Romanos. Sería impropio hacer resaltar aquí cómo la doctísima



ACADEMIA DE LA HISTORIA.

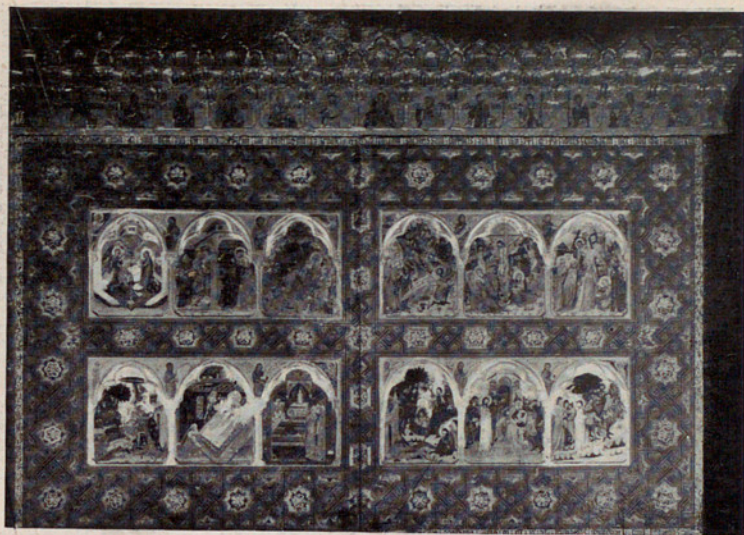


DISCO DE TEODOSIO.

Corporación ha hecho honor a su divisa: "*Nox fugit historiae lumen dum fulget iberis*"

La colección Arqueológica de la Academia no es muy numerosa, pero sí repleta de ejemplares sobresalientes; su monetario es cuantiosísimo, y las instalaciones de Arqueología guardan el mejor lote de vasos de Ciempozuelos. Los más representativos en forma y en decoración incisa son de la necrópolis madrileña. De Almedinilla hay buen surtido de «falcatas» ibéricas y buenos ejemplares de las figurillas de bronce del Cerro de los Ángeles. Aquí se guarda el interesantísimo casco *celtibérico* de Quintana Redonda (Soria). Aún más interesante es el casco corintio hallado en Huelva, del siglo vi a. J. C. De capital importancia es una arqueta árabe de marfil. De menor cuantía son varios objetos visigodos, relieves de Medina Azhara, cerámica ibérica de Numancia; una rica serie de fragmentos de cerámica «sigilata» de Tarragona, bronce romanos, vidrios, y sobre todo la colección que fué de Pascual de Gayangos y Arce con cerámica americana, objetos ibéricos y bronce, alguno griego.

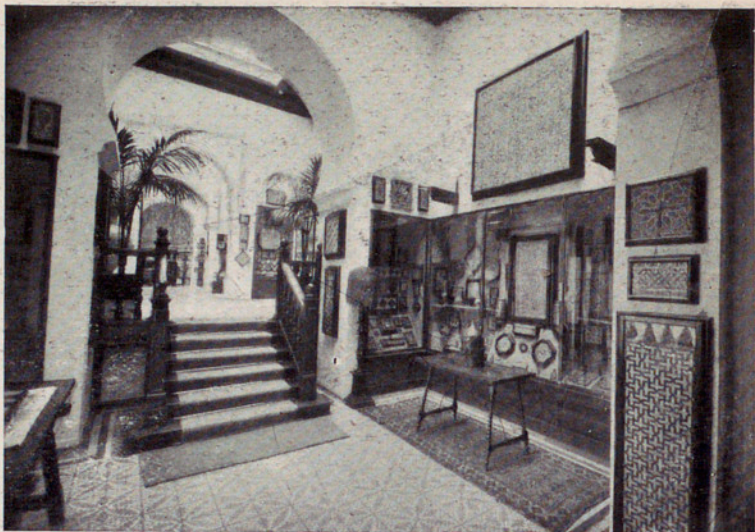
La sala principal de Antigüedades de la Academia, a la cabecera de la de sesiones, reúne varias piezas excepcionales. Es una el famoso *disco de Teodosio*, procedente de Almedralejo (Badajoz); una bandeja de plata repujada que representa al Emperador y a sus hijos en el acto de consagrar a un funcionario en las quincecenas del Imperio del año 393. De arte romano cristiano hay dos sarcófagos: en el de Hellín se figura al Salvador con cuatro Apóstoles, el Bautismo de Jesús y un milagro; el de Astorga contuvo el cuerpo de Alfonso III, y en su frente se representan escenas bíblicas como Adán y Eva y la Curación del ciego.



ACADEMIA DE LA HISTORIA. ARMARIO RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

Pieza excepcional es el velo árabe que se encontró en una iglesia románica de San Esteban de Gormaz, decorado con medallones de animales de estilo *copto*, flanqueados por dos líneas de leyenda cúfica aludiendo al califa Hixem II, y por tanto datable hacia el año 1000. Otra pieza notable es el diploma miniado de la dotación de Santa María la Real de Nájera, por Estefanía, la reina viuda de don García de Navarra, fechado en 1054 y escrito en letra visigótica. En fin, otra obra fundamental es el armario de reliquias, del Monasterio de Piedra. La carpintería de lazo, de técnica muy mora, deja lugar a los paneles, que entre arquitecturas góticas desarrollan en el exterior seis escenas de la niñez de Jesús y seis de su Pasión, con vivo colorido y profusión de dorados. La inscripción que las acompaña hace constar que se trabajó en 1390, y que la obra fué costeada por el abad Martín Ponce.

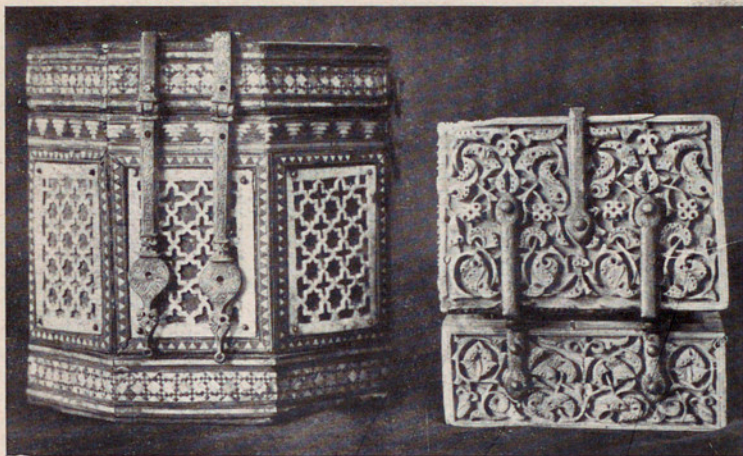
La pintura de la Academia de la Historia cuenta con una cumplida colección iconográfica, pero su gala son los Goya. De Goya son, en efecto, una pareja de Carlos IV y María Luisa, el retrato de don José Vargas y Ponce, director que fué de la Academia, pintado en 1805, el del agustino Fray José Fernández de Rojas, de hacia 1815, y el de Urquijo. De otros cuadros coetáneos no pueden olvidarse un retrato de Esquivel, el de Fernando VII, por Carnicero, y el admirable Calomarde, obra apurada de color y expresión de Vicente López.



INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

[79] El Instituto de Valencia de don Juan, fundación de don Guillermo J. de Osma, es el más espléndido museo de arte suntuario hispánico, con biblioteca riquísima en ejemplares sobre Numismática y Artes industriales. El Monetario, seguramente el más selecto y escogido de España, reúne en sus diez mil ejemplares una evolución completísima de la moneda española con piezas únicas. Pero nada es comparable a la maravillosa colección de arte aplicado. En la sala I, la de Tejidos, se puede admirar una de las mejores series de tejidos y brocados españoles de los siglos XII al XVII, casullas, una alfombra morisca de Alcaraz, del siglo XV; otra alcatifa morisca, de la misma centuria, con decoración y eulogias multicolores, una borla morisca de seda, oro y plata, dechados del siglo XVII con bordados de colores, encajes frisados de Valladolid en seda y oro, y mallas bordadas del XVI.

En el vestíbulo, ante la Biblioteca, se exhibe una *Virgen románica* del siglo XII, cuatro inscripciones árabes y diversos restos arquitectónicos. La sala a que da paso es un exquisito certamen de pequeñas maravillas: entre la buena representación de márfiles árabes puede verse una cajita hecha en Medina Azzhara, en 966; una arqueta de marfil del siglo XIII, de tipo siciliano, con leyenda cúfica pintada, y un bote granadino de taracea, de los siglos XIV-XV, más otras series de trípticos y placas góticas de



INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN. ARQUILLAS ÁRABES.

marfil de procedencias diversas. En este Museo está la mejor colección de azabaches del mundo, lo más cuidado de la manufactura compostelana de los siglos xv a xviii.

Pequeña, pero selecta, es la colección de miniaturas, pues en ella figura el *Libro del Toisón de Oro*, miniado, en 1537, por el flamenco Simón Bening, con retratos de los cinco primeros Maestres de la Orden. De la misma escuela y acaso autor de esta maravilla, regalo de la Emperatriz Eugenia a don Guillermo de Osma, es un precioso Libro de Horas. Preciosísimos son los cuadernos de rezo de la casa del Raisuni en Tazarut. Sería impropio mencionar, ni de pasada, toda la magnificencia de los fondos: hay esmaltes de Limoges, un retablo de esmaltes aragoneses, una vitrina con piezas de oro con un *torques* céltico muy bien conservado, los bronce del Berruoco, el *casco ibérico de plata* con tachones, que es la pieza más suntuosa del ajuar hispánico primitivo; un precioso mueble gótico, varias figuras de talla del siglo xv y otra talla de un admirador San Francisco.

Esta sala y la contigua están decoradas con tapices flamencos; bajo ellos resplandece la deslumbrante colección de cerámica hispanoárabe que es encanto de los ojos. Ningún otro Museo puede envanecerse de un conjunto tan completo cual el que reunió y estudió el fundador del Instituto de Valencia de Don Juan; la serie comienza con los alicatados y la cuerda seca, y una de las vitrinas guarda el llamado azulejo de Fortuny, gran pieza cerámica de dorados reflejos metálicos sobre fondo blanco, documentada como de Yusuf I de Granada, que reinó de 1408 a 1417. Siguen los



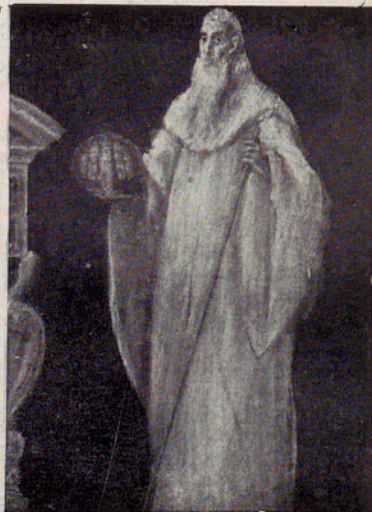
INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN : TRÍPTICO DE MARFIL.



AZULEJO DE FORTUNY.



RETRATO DE JUANA LA LOCA.



GRECO. FRAILE CAMALDULENSE.

jarros granadinos y los malagueños de los Berchules del xiv-xv, en azul y oro. Todo lo que sigue a estas piezas selectas son manufacturas de Paterna y Manises del siglo xv, platos, botes y redomas de reflejos, casi todo en oro y azul con un blason central e inscripción de lejana grafía árabe o el «Ave María». Algunas de estas piezas tienen más carácter gótico que árabe. La serie cerámica se enlaza con los ejemplares en dibujo azul de la Fábrica de Talavera. Otras dos vitrinas muestran una colección sigilográfica y otra completísima de pinjantes.

He aquí también una buena selección de armas: un arnés de justa del siglo xvi, con el mismo punzón de artifice que la armadura de torneo de Felipe IV. Otro arnés de guerra procedente de la casa de Osuna. Entre las piezas sueltas mencionaremos el precioso casco árabe del siglo xv con inscripción alusiva a Mohamed II. Muchas celadas, baberas y barbates de los siglos xv y xvi. De las varias espadas cabe citar una, seguramente del xiii, con leyendas en el pomo y arriates que traducen la divisa nazarita. Cuatro espadas hay del xv, y dagas del xvi y xvii. De las armas de fuego son notables un arcabucillo alemán del xvi y un curioso pistolette del xv. Alabardas y ballestas completan la serie.

La Pintura del Instituto es menos cuantiosa, y a la cabeza van dos tablas del xv; una Epifanía; otra talla doble con la Virgen y el Niño y el Salvador. Un panel con Santa Isabel, y los fondos principales, comenzando con la iconografía de doña Juana y Felipe el Hermoso, son resto de 38 retratos de la familia real que se inventariaron en 1614 en el Alcázar madrileño. De ellos, treinta y cinco consta que eran de Pantoja. Entre tallas, armaduras y cerámicas, se encuadran otros personajes: el duque de Lerma, Arias Montano, Lope de Vega, Pedro de Valencia, Quevedo, don Juan Alonso de Pimentel, conde de Benavente, pintado por Pascual Cati, y don Iñigo López de Guevara, por Massimo Stazione. Superior a todo en interés resulta la *Alegoría de los Camaldulenses*, por el Greco.

*



MUSEO CERRALBO. PACHECO: SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA. TIZIANO: RETRATO.

MUSEO CERRALBO

[80] En 1922 otorgó testamento don Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, estableciendo que sus colecciones instaladas en el Palacio de Vilahuerta, número dos de la calle de Ventura Rodríguez, constituirían el Museo Cerralbo, posteriormente ofrecido, y admitido por el Estado. A la entrada ya impresiona la monumental escalera presidida por el cuadro de Antonio Pereda «Santo Domingo en Soriano», una rica serie de mármoles y dos tapices de Bruselas del siglo xvii. El salón Armería, con cuadros de Herrera el Mozo, Pablo de Vos, Antolínez y Van der Pere, cuenta lo menos once arneses de guerra, casi todos del siglo xvi, varias medias armaduras y muchas piezas de jineta y de la cabeza, una espada estoque, un sable de manopla del siglo xv, otra espada firmada por el artífice milanés Antonio Picinino, del siglo xvi, y del mismo tiempo la que se atribuye al armero español Sebastián Hernández. De espaderos alemanes hay 32 piezas, y de dagas de mano izquierda, estiletos, picas, etc., una serie completísima. Entre las armas de fuego citaremos una bombardá del siglo xv y cuatro escopetas, obra de los más célebres arcabuceros reales. El salón Armería árabe guarda asimismo armas y objetos etnográficos exóticos.

En el salón estufa se custodia el admirable medallón de terracota de Luca della Robbia «La Adoración de la Virgen»; y en el salón de baile, tapices de Bruselas y bustos romanos. El mayor interés reside en la galería de pinturas, que comienza con las dos tablas de *Santa Catalina de*



MUSEO CERRALBO. GRECO : SAN FRANCISCO.



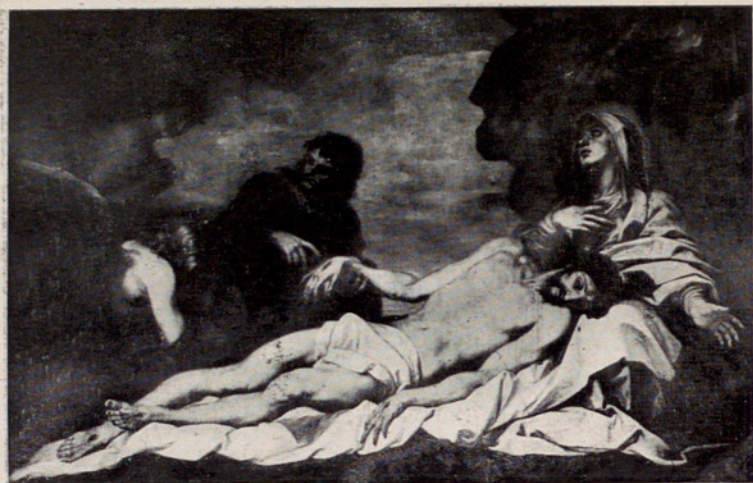
TINTORETO : RETRATO.



RIBALTA : SAN SEBASTIÁN.



CASTILLO : LA VIRGEN Y EL NIÑO.



MUSEO CERRALBO. ALONSO CANO: LA PIEDAD.

Antioquía y *Santa Bárbara*, atribuidas a Henri Met de Bles. De escuela española cabe mencionar el *San Francisco*, del Greco y el *Divino pastor*, de Ribera, *La Concepción*, de Zurbarán, *La piedad*, de Alonso Cano, *Exterior de una iglesia*, por Mazo, *Paisaje con figuras*, de Paret, *El sueño de Jacob*, de Vicente López, y veinticinco obras más de Tristán, Cerezo, Antolínez, Ribalta, Castillo, etc. Los venecianos surgen con un nítido *San Sebastián*, de Tintoreto, y un precioso cuadro de Palma el Viejo. Hay también representaciones de las escuelas romana, boloñesa, flamenca y francesa. En el despacho, además de maravillosas miniaturas, vemos *Un Guerrillero*, de Goya; *María de Médicis*, por Van Dyck, y otras obras menores, sobre todo de Escuela francesa.

La sala de billar guarda la réplica de *Inocencio X*, de Velázquez; un buen *Fernando VII*, por López, *Un caballero*, del Tintoreto; dos retratos femeninos del Veronés, el de Adam de Coster, por Van Dyck, entre los mejores. En las demás dependencias quedan cuadros de Arellano, Villavicencio, Camarón, Lucas, Tiepolo, etc. Ha de agregarse una soberbia colección de dibujos españoles, italianos, franceses y flamencos, armas blancas del siglo XVIII, porcelanas de Wedgewood y de China, una naveta de Sèvres, cristal de La Granja, platos de Alcora y Talavera, porcelana de Sajonia y espléndido mobiliario Luis XV y Luis XVI. Las colecciones antiguas se hallan dispersas en varios salones. Añádase la rica colección numismática, y la Biblioteca, con más de 7.000 volúmenes de Arte y Arqueología.



MUSEO DE ARTES DECORATIVAS. SALA GÓTICA CASTELLANA

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

[80] El Museo Nacional de Artes Decorativas está situado en el número 12 de la calle de Montalbán, y ocupa un palacete del siglo XVIII, de ladrillo y piedra caliza, recientemente ampliado. Las facturas hispánicas con fondos constantemente acrecentados hacen de este Museo un conjunto netamente español, al modo de continuación de las series vistas en el Instituto de Valencia de Don Juan.

La colección de vidrios, en su mayor parte procedente de la reunida por Artñiano, comienza desde los primitivos de influjo grecofenicio, continúa con otros romanos, visigodos y medievales, y da una nutrida selección de los soplados en talleres de Cadalso, Recuenco, Granada, Almería, Valencia, y La Granja, sin olvidar los vidrios catalanes, tan finos y homogéneos. Citaremos la placa, firmada en San Ildefonso, en 1788, por Antonio Juan, exponente de la calidad antes de comenzar la decadencia. La visión de conjunto se completa con vidrios extranjeros del siglo XVIII, de técnica diversa.

La Cerámica comprende instalaciones que muestran la loza morisca de



MUSEO DE ARTES DECORATIVAS. SALA DEL SIGLO XIX.

Manises del xv al xviii, la verde y morada de Teruel, y la multicolor de Talavera, ésta la más añeja y la más moderna, siempre en renovación. Hay también ejemplares de los hornos levantinos, catalanes y valencianos, con predominio de los tonos azules, y asimismo se exhiben piezas de la Cerámica de Alcora, la fábrica de corte tan cuidada por Carlos III. La evolución del mobiliario puede advertirse en una buena serie de ejemplares catalanes y mallorquines; descuella el mueble alemán, fechado en 1555, que los Estados Germanos regalaron al Emperador Carlos; donación del Duque de Hernani; bargueños del xvi al xvii; muebles del xviii; una sillería estilo Carlos IV y otra de empaque romántico del siglo xix. Además, el bello artesanado mudéjar del siglo xv, del Palacio de los Condes de Fuensalida, la gran chimenea gótica y el ventanal del mismo palacio, tapices de Bruselas, candelabros y una colección de guadameciles: dos frontales de altar, sillones, estuches y forros de muebles y cofres; tejidos y bordados españoles, un gran brocatel de comienzos del xvii y una espléndida colcha bordada en rojo; espejos, piezas menores de taracea, consolas, braseros, imágenes, jarrones, y otros objetos; muebles franceses, limosneros flamencos; grabados ingleses y franceses del xix y una fastuosa colección de porcelanas del Extremo Oriente.



MUSEO MUNICIPAL

[82] El Hospicio madrileño, que había sido fundado por una institución privada, lo tomó a su cargo doña Mariana de Austria, en 1674. Felipe V continuó el patronazgo, y en 1722 se demolieron las casas que poseía la Hermandad en la calle de Fuencarral. El arquitecto de la obra era el gran Pedro de Ribera, que la terminó, en 1729. Seguramente es esta la construcción más característica del siglo XVIII madrileño: la planta irregular, con crujeas alrededor de patios, ofrece una amplísima fachada, cuyo centro coincide con los pies de la iglesia. La fachada, de paños de ladrillo, entre estructura de piedra, es impresionante, y lleva dos pisos, el superior con ventanas coronadas con escudos de los reinos de España; las ventanas bajas son sencillas, con ordenación muy riberesca, pero todo palidece ante la grandiosa concepción de la portada. No es posible describir esta maravilla,* donde el balcón alto y cinco ojos de buey se compenetran con la fiesta decorativa de frontones curvos y partidos, estípites y conchas. Admira ver el acierto con que todos estos elementos anticlásicos y arbitrarios convergen hacia el escudo sobre la puerta y a la hornacina con el titular San Fernando. Los más de los elementos utilizados por Ribera, en 1720, en el Cuartel de Guardias de Corps, aparecen aquí, pero mucho más airosos y gloriosos y en concepción como de retablo, pues que el frontón* tripartito y saliente corona la cornisa del alero y los esti-



MUSEO MUNICIPAL. CORRIDA DE TOROS EN LA PLAZA MAYOR

pites laterales recogen la inmensa gracia de las colgaduras, figurando que parecen haberse descornado para mostrar la gloria del Santo. En esta invención Ribera supera a los Churriguera y a todo el arte europeo del siglo XVIII. La puerta da al zaguán, y derechamente se abre la iglesia, de una nave, con bóveda de lunetos, crucero con tambor y linterna sobre pilares achafanados. La cornisa, de doble ménsula, y los brazos de la cruz, con medios cañones, no son novedades, pero sí las bóvedas planas del zaguán. En efecto, Ribera sólo revolucionó lo constructivo en la *Virgen del Puerto*, y en la estructura del Hospicio se muestra tradicional.

El Hospicio estaba condenado a demolición en 1922, fecha en que el Ayuntamiento de la Villa y Corte tuvo el inmenso acierto de adquirirlo; el piso alto y el ala izquierda del bajo se consagraron a Museo Municipal después del éxito obtenido por la exposición del Antigo Madrid; y la iglesia es hoy Biblioteca. Las salas de Museo contienen lo más substancial para la historia viva de la Villa.

La gran sala baja contiene tres carruajes adornados por cartones de tapices y vistas matritenses. La carroza del siglo XVIII y la calesa popular del mismo tiempo dejan en el centro un austero coche real. Los cinco lienzos que cubren la pared son cartones para la Fábrica de Tapices por Ramón Bayeu y por José del Castillo, con sabrosos temas castizos a la vera del Manzanares, o en Carabanchel y en la Pradera de San Isidro. Los muebles, las litografías y el cuadro de Pérez Villamil con la romería del Santo alegran este ambiente de fiesta chispera.



MUSEO MUNICIPAL. LA PUERTA DEL SOL DURANTE LA ENTRADA DE CARLOS III EN MADRID

Una sala contigua se dedica a los recuerdos del teatro y de los toros madrileños; vemos aquí una porción de litografías que representan las más prestigiosas figuras de la escena española de los siglos XVIII y XIX, con otras efigies de actrices de ópera. Abundan las vitrinas con recuerdos personales de actores de gran renombre. En el centro de la sala una prensa de imprenta del XVIII y una maqueta, en madera, del Teatro Real, trabajada por ingenieros del Ejército, nos llevan a enfrentarnos con los recuerdos relativos a la fiesta de toros, exhibida en diversidad de escenas pintadas y grabadas de las más memorables corridas de la Villa, como las de 1750, 1803 y 1833, amén de profusa serie de retratos de toreros de los dos últimos siglos, con prospectos de las «corridas reales» más famosas. En la última sala de la planta baja se conservan medallas conmemorativas, colecciones de pesos y medidas, hierros de ganaderías y las llaves del Corregimiento de Madrid.

En la escalera lucen otros cartones de tapices, y en el vestíbulo superior litografías de Aranjuez y del Escorial. En las salas superiores hay profusión de retratos de la dinastía austríaca y vistas del Alcázar madrileño, del que se muestra una maqueta del siglo XVIII, cuadros, dibujos y litografías de la Plaza Mayor y de las fuentes madrileñas, y cuatro proyectos del nuevo Palacio, por Juvara.

Para la vieja iconografía de Madrid nada hay tan valioso como la sala de los Planos, verdadera historia gráfica de la Villa: comienza con el plano más antiguo de Madrid, publicado hacia 1625, en Amsterdam,



MUSEO MUNICIPAL. LA CALLE DE ALCALÁ EN 1844

por F. de Witt, con el título «La villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España». En este plano faltaban el Buen Retiro y la Cárcel de Corte, pero tales parajes ya figuran en el de Bodeneher, hecho sobre el de Witt. En 1656 se graba, en Amberes, por Salomón Sauri, la «Topographia de la villa de Madrid», de Pedro Texeira, documento preciosísimo para cualquier emplazamiento urbano del Madrid del xvii, y a base de esta obra minuciosa se graba, en 1683, el plano de Gregorio Forman. En el Museo existen varias copias derivadas; de 1700 es la de Juan Bau-



MUSEO MUNICIPAL. UNA ROMERÍA Y LA FERIA DE MADRID, POR MANUEL DE LA CRUZ



MUSEO MUNICIPAL. PASEO DE LOS ELEGANTES EN EL PRADO.

tista Homanns, de Nuremberg, en negro e iluminada en colores, y posteriores los de 1706 y 1708, por N. de Fer, «Geographe de sa Majesté Catholique», en perspectiva caballera, y otro posterior en que se titula «Geographe du Roi de l'Espagne». El siglo XVIII es pródigo en planos de nuestra capital; mencionaremos el de Dubuisson, el de Dalencourt, de fines de siglo; el de 1759, dibujado para la «Guía de Forasteros», por don Tomás López y corregido por Ventura Rodríguez, y el del mismo López, iluminado, de 1785. En 1769 dibujó otro Espinosa de los Monteros, y de 1771 data el inglés de Andrews. Del siglo XIX son notables el de Ryman, de 1821, en inglés; el de Lecorbie y Leclercq, de 1849, y varios españoles, cual el de don José Pilar Morales, de 1875, y el curiosísimo de 1837, que se hizo al acercarse don Carlos a Madrid, con esquema de las fortificaciones. La completísima muestra culmina en los planos contemporáneos y en la gran maqueta de Madrid, formada en 1830, por don León Gil del Palacio, teniente coronel de Artillería.

La sala siguiente contiene imágenes sagradas, ornamentos de iglesia, litografías y bellos proyectos arquitectónicos por Juan de Villanueva, Gómez de la Vega y Ventura Rodríguez.

Volviendo al vestíbulo, hallamos las salas dedicadas al Madrid dieciochesco y borbónico. En las primeras todo habla de Carlos III, que desde su maravilloso retrato, pintado por Goya, preside la instalación de los planos del Museo del Prado por Villanueva, el proyecto de *La Cibeles* por Ventura Rodríguez, el cuadro de Manuel de la Cruz *La feria de Ma-*

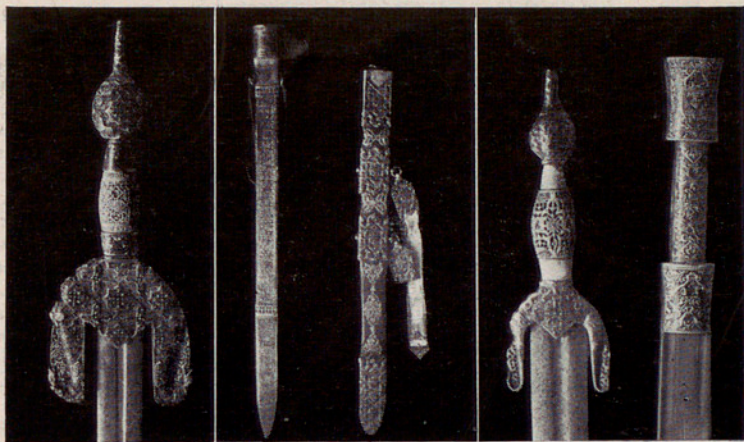
drid, y cinco cuadrillos que representan los festejos y regocijos a la entrada de Carlos III en Madrid, en 1760.

En la sala siguiente, en el centro, se admira la más importante obra que salió de la Fábrica del Buen Retiro, grupo de figuras simbólicas agrupadas alrededor de una pirámide. Este grupo de pasta tierna lleva iniciales que se han supuesto como de los artífices madrileños Llorente y José Funo.

En la sala consagrada a la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro vemos bien plásticamente la historia de la manufactura. En la primera época (1760 a 1803), José Gricci y Carlos Scheppers, los principales directores, iniciaron la fabricación de pasta tierna con modelos y procedimientos italianos patentes en numerosos grupos, aun de aire barroco. La obra más bella de este período es *la Piedad*, seguramente de Gricci, grupo de porcelana tierna, colorida y barnizada. A partir de 1804, hasta la destrucción de la Fábrica en 1812, el mallorquín Bartolomé Sureña impuso la técnica de bizcocho en estilo de Sèvres, y de aquí los numerosos grupos de jarrones, de finura superior a la factura francesa. Hay también algunas imitaciones de Wedgwood, especie que no prosperó por la oposición del Monarca.

Las salas siguientes tienen más interés histórico que artístico; una está dedicada al gran incendio acaecido en la plaza Mayor el 16 de agosto de 1790; otras estancias recogen recuerdos de Carlos IV y Fernando VII y de las luchas políticas subsiguientes. La sala de María Cristina guarda una excelente colección de abanicos, y la de Isabel II, muchas interesantes litografías. La última sala, con recuerdos del último tercio del siglo XIX, se cierra con el gran cuadro de López Mezquita, que reproduce a la Infanta Isabel y a la Marquesa de Nájera.

*



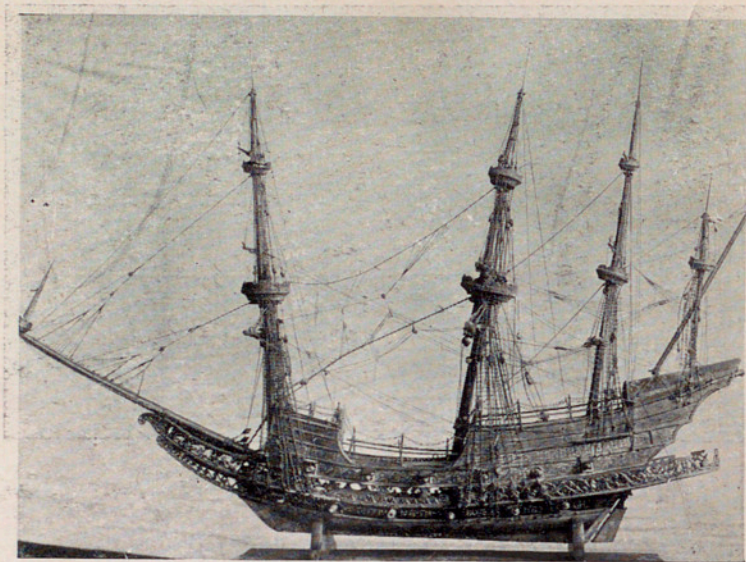
MUSEO DEL EJÉRCITO. ESPADAS GRANADINAS DE LA JINETA

MUSEOS DEL EJÉRCITO Y NAVAL

[83] El Museo del Ejército, resto del Palacio del Buen Retiro, que albergaba el Salón de Reinos, está tan reconstruido, que sus airosas líneas no son auténticas sino en muy pequeña parte. El Museo está integrado por multitud de recuerdos muy notables de nuestra historia bélica, con abundancia de trofeos, uniformes, maquetas, armas y objetos de los más relevantes militares españoles. Entre las armas merecen mención especial los montantes que pertenecieron a Sancho Dávila y a Diego García de Paredes, una buena colección de espadas de los siglos xv a xviii, bombardas y culebrinas de bronce del xv y xvi, y de esta centuria una rodela y un casco persas.

Una sala está consagrada a la armería de la casa ducal de Medinaceli, con un buen arnés de montura. Se guarda también la tienda de campaña que utilizó Carlos I, en 1535, en la campaña de Túnez, y, en la sala árabe, la espada de Aliātār, alcaide de Loja, y dos alfanjes de Boabdil, magníficas armas granadinas del siglo xv, una con puño de marfil y otra con riquísimos damasquinados. La túnica de Boabdil y otros objetos árabes son lo más preciado de este Museo.

[84] El Museo Naval, en el Ministerio de Marina, es un evocador conjunto de fragantes navegaciones que trascienden de las maquetas de barcos españoles, de fragmentos de embarcaciones cargadas de Historia, de útiles marinos, armas, y buena cantidad de libros sobre el arte de navegar que nos muestran cómo Europa aprendió a navegar en libros es-



MUSEO NAVAL. MODELO DE EMBARCACIÓN.

pañoles. La Cartografía es el sector de mayor interés, y pieza capital del Museo es la «Carta de marear de las Indias», por Juan de la Cosa, en realidad un mapa portulano con representación muy fiel del mundo antiguo y las acostumbradas fantasías al dibujar ciudades y pobladores. Los mapas de América siguen en selección muy nutrida. En cuanto a la Biblioteca del Museo Naval, es riquísima en obras de Geografía, Cartografía y Náutica.

MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

[85] El Museo del Pueblo Español interesa mucho menos por el contenido que por el continente, pues éste es nada menos que el *Palacio de Godoy*, posteriormente Ministerio de Marina, parcialmente derribado. En lo que subsiste se admira la gran escalera, buena obra neoclásica de ponderadas proporciones, y las salas que decoró Goya. En ellas se ha instalado una exposición de indumentaria que comprende gramallas de heraldo del siglo xvi, coletos y gregüescos, trajes dieciochescos, otros románticos e isabelinos del siglo xix, y una variada selección del traje popular his-



PALACIO DE GODOY. VESTÍBULO

pano, con galas magníficas de la Alberca y Lagartera, y las capas casi celtibéricas de los pastores sorianos.

Una sala se dedica a orfebrería, otra a cerámica y vidrios populares, y, en fin, una rústica capillita se pergeña con los humildes iconos y exvotos campesinos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

[86]. Ya citamos (ver núm. 71) el edificio de la Real Academia Española, corporación que guarda como reliquia insigne el retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, ejemplar efígie de verismo y profundidad psicológica.



PALACIO DE GODOY. FRONTÓN, POR GOYA.



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. CERVANTES, POR JÁUREGUI Y RETRATO DE RIBADENEYRA.

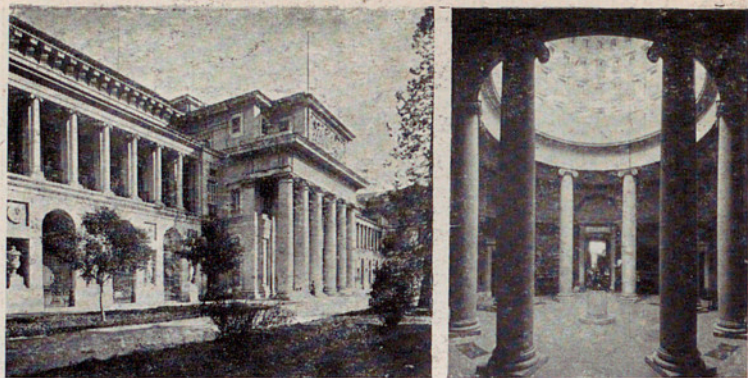


EL PASEO DEL PRADO EN EL SIGLO XIX

MUSEO DEL PRADO

[87] El Museo del Prado, como colección que antecedió a la nacional, tiene historia tan vieja como la capital española. A partir de los Reyes Católicos, que reunieron gran número de cuadros flamencos, sus sucesores poseyeron buenas colecciones de cuadros y esculturas, y los inventarios conservados dejan entrever la importancia de los fondos de Carlos I y Felipe II. Este monarca tenía ya en el Prado 117 lienzos, once de ellos del Tiziano, y al fallecer el Rey, el inventario iniciado en 1598 cuenta 358 pinturas, hecho nada extraño, ya que aparte de los reales encargos, donadores como Pío V y el Cardenal Montepulciano habían regalado al Rey cuadros y esculturas. En 1604 el incendio del Prado devoró cincuenta retratos y doce lienzos flamencos, pero renovado el ahinco coleccionista, el guardajoyas Hernando de Espejo catalogó, en 1614, 366 cuadros, algunos identificables en el Prado como la copia de *El carro de heno*, de El Bosco. La serie debía ser espléndida, pues ya en 1604, Rubens, conecedor de muchísimas galerías europeas, se había admirado de «tantas cosas bellísimas del Tiziano y Rafael» que llenaban los Alcázares madrileños.

Felipe IV y su reinado marcan una extensa ampliación de la galería,



PRADO. FACHADA Y ROTONDA - VET. BULO.

aprovechando toda suerte de contingencias como la almoneda de Carlos I de Inglaterra, cuyos cuadros más selectos adquirió don Luis Méndez de Haro por encargo del Rey español. En total, al morir Felipe IV, dejaba en el Buen Retiro no menos de 800 pinturas, y si sumamos las de todos los Palacios y Alcázares Reales, el número de ejemplares se elevaba a cerca de cuatro mil al advenimiento de los Borbones.

En el incendio del Alcázar madrileño, de 1735, ardieron 1.537 cuadros. Este fué un golpe grave, tanto más, porque los primeros Borbones, sólo centrados en el arte oficial de la Academia, no hicieron más adquisiciones que la de la colección de Cristina de Suecia, comprada por Felipe V.

Así, Carlos IV, no hereda sino 4.717 lienzos, pero había de ser este Rey quien más cumplidamente enriqueciera la colección, ya con vistas al establecimiento de un Museo.

En efecto, al calor de la Revolución francesa, el periodista Barère había organizado el Louvre, y en España trató de traducir la idea Mariano Luis de Urquijo, intelectual afrancesado, que comenzó a hacer gestiones para la instalación de un «Museo» (la palabra aparece oficialmente por vez primera en 1800), pero la Guerra de la Independencia hizo suspender el intento.

Este estuvo a punto de lograrse en el efímero reinado de José Bonaparte, pues la extinción de las Órdenes religiosas volvió a proyectar interés sobre el asunto, y un decreto de 20 de diciembre de 1809 creó un Museo que debía instalarse, al año siguiente, en el Palacio de Buenavista. La comisión incautadora de obras de arte monásticas, integrada por don Cristóbal Cladera, don Mariano Agustín y el arabista Conde, llegó a reunir 1.500 cuadros; pero surgieron diferencias sobre el local que debía ocupar, pasó el tiempo, y la victoria española hizo huir a Bonaparte y a los afrancesados, y esfumóse el proyecto. Además, las colecciones reales



PRADO. LEONI: CARLOS V



PRADO: BERRUGUETE: AUTO DE FE.



BERMEJO: SANTO DOMINGO DE SILOS

de fachada a los escultores Hermoso, Salvatierra y Barba; de este último es el friso sobre la columnata.

En 1821 el Museo acrecentó sus fondos con 200 cuadros italianos; en 1850 había ya 1.000 lienzos. Se aumentó la colección con la del convento de la Trinidad y con buena parte de las pinturas que la Academia había salvado de los autos de fe ideados por los Carlos III y IV. Posteriormente, tanto el Estado como los particulares han rivalizado en enriquecer la primera colección hispana; debiendo mencionarse el legado Bosch de 1915, el de Fernández Duñán en 1931, y el de Cambó en 1942. Hoy tiene el Prado cerca de 3.000 cuadros, y es el conjunto más valioso que podemos admirar en España.

Nuestra visita al Prado comenzará por la entrada de la calle de Felipe IV. La gran rotonda con la estatua en bronce de *Carlos V dominando al Furor*, por Leoni, no tiene sino ocho grandes lienzos de José Leonardo, Vicente Carducho, Félix Castelló y Eugenio Caxés, que reproducen éxi-



PRADO. FERNANDO GÁLLEGO: CRISTO
BENDICIENDO



PRADO. MAESTRO DE LA SISLA:
LA VISITACIÓN



PRADO. HERNANDO YÁÑEZ DE LA ALME-
DINA: SAN COSME



PRADO. JUAN DE JUANES: D. LUIS DE
CASTELLÁ



PRADO. SÁNCHEZ COELLO: EL PRÍNCIPE DON CARLOS. LA INFANTA ISABEL CLARA EUGENIA

tos militares del reinado de Felipe IV. Estos cuadros, con *La rendición de Breda* de Velázquez, y los de Mayno y Pereda que veremos en la galería central, son parte de los doce que el Conde Duque de Olivares hizo pintar del 1633 a 1634 para decorar el Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro, junto con diez escenas mitológicas de Zurbarán. Un poco pesados de composición, por la obligada circunstancia de retratar a los héroes de Fleúrus, Constanza, etc., añaden a su propio interés el de la dirección artística que Velázquez ejerció en la tarea.

La gran galería central, espinazo del Museo, comienza con la sala XXIV, donde queda una predela castellana del siglo xv con escenas de la vida de San Miguel y Santa Catalina, tres tablas burgalesas de los siglos xv y xvi que representan *la Vistación, Predicación y Nacimiento de San Juan*. La magnífica tabla que sigue es la central, de un retablo que Bartolomé Bermejo, vecino de Daroca, contrató en 1474, y concluyó antes de 1477, para la parroquia de Santo Domingo de Silos de dicho pueblo; el Santo, de pontifical, está tratado con profusos oros, y la pasmosa cabeza es lo más recio en la pintura española del siglo xv. En este lado son también admirables las cuatro tablas de hacia 1475, con el primer duque del Infantado orando, la preciosa *Virgen de los Reyes Católicos*, una gran tabla de San Miguel luchando con minúsculos demonios, y el altar de Gallegos. En el muro opuesto descuellan la *Virgen de la Leche*, obra firmada por Bermejo en 1480; tres tablas burgalesas, dos Santos castellanos del xv, y los trozos de los retablos que Pedro Berruguete, el maestro de Paredes de Nava, pintaría de 1494 a 1496 para Santo Tomás de Ávila. Tenían la advocación de San Pedro Mártir de Verona y Santo Domingo



PRADO. FRAY BAUTISTA MAYNO: LA CONQUISTA DE LA BAHÍA DE SAN SALVADOR



PRADO. PEREDA: EL MARQUÉS DE SANTA CRUZ SOCORRIENDO GÉNOVA



PRADO. ZURBARÁN: SANTA CASILDA



PRADO. FRAY RIZI: D. TIBURCIO DE REDÍN Y CRUZAT



PRADO. RIBERA: MARTIRIO DE SAN BARTOLOMÉ



PRADO. RIBALTA: SAN FRANCISCO CONFORTADO POR UN ÁNGEL

de Guzmán y sus tablas, con un interés de amena narración, rebosan sobriedad castellana austera y emocionada.

La sala XXV está consagrada al siglo XVI: el *Salvador* de Juan Vicente Masip (Juan de Juanes), valiente de colorido, hace olvidar su composición manierista. De 1500 es la *Virgen del Caballero de Montesa*, obra valenciana con indicios primitivos. El italianismo es patente en el *San Cosme* de Hernando Yáñez de la Almedina, pretexto para un caliente rojo en el busto leonardesco de un joven, quizás autorretrato.

La severidad española del retrato oficial se muestra en las imágenes de Felipe II, Isabel de Valois, don Carlos, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Pantoja de la Cruz, un retratista áulico, está representado por dos cuadros con San Agustín y San Nicolás de Tolentino. Aquí



PRADO. ZURBARÁN: APARICIÓN DEL APÓSTOL SAN PEDRO A SAN PEDRO NOLASCO. BODEGÓN





PRADO. GRECO : EL CAPITÁN JULIÁN ROMERO Y SAN LUIS REY DE FRANCIA. SAN ANDRÉS Y SAN FRANCISCO DE ASÍS. EL CABALLERO DE LA MANO AL PECHO. EL LICENCIADO JERÓNIMO DE CEBALLOS



PRADO. GRECO: BAUTISMO DE CRISTO. LA RESURRECCIÓN

se ven dos piezas del Salón de Reinos: *La conquista de la Bahía de San Salvador* por Fray Bautista Mayno es un cuadro casi plenairista, de luz difusa y bellos trozos de dibujo, muy superior a las obras de Carducho y Leonardo. El contraste con la muy cuidada composición, más policroma y efectista de luces, de *La Adoración de los Magos*, habla de las reservas artísticas de este monje italiano, de quien vemos aquí un buen retrato. Enfrente *El Marqués de Santa Cruz socorriendo Génova*, de Pereda, con admirables cabezas, cautiva por la animación escenográfica, bellamente

compuesta y por la riqueza de colorido. De Pereda son también otros dos cuadros muy característicos: *San Pedro libertado por un Angel* y *San Jerónimo*. La sala se completa con el retrato de don Tiburcio Redin, por Ricci, y dos soberbios cuadros de Zurbarán: *San Jacobo* y sobre todo *Santa Casilda*, severa, veraz, sin más policromía que la precisa en la serena figura femenil.

Ribera aparece en la sala XXVI seleccionado en obras elocuentes como ese prodigioso *Martirio de San Bartolomé*, superada ya la etapa tenebrista, trazando en gama caliente la violenta tensión del Mártir, plena de dramatismo. *Santiago el Mayor*, construido con sereno clasicismo, *La escala de Jacob*, *San Roque*, *San Juan*, *La Trinidad*, el vivo claroscuro del *San Andrés* y *San José con Jesús Niño* son obras de etapas diversas de Ribera. Ribalta aparece en *Cristo* y *San Bernardo*, *San Juan* y *San Mateo* y sobre todo en *San Francisco*, el monje tembloroso de fiebre ante la visión celestial. Los tres Zurbaranes de la sala, *naturaleza muerta*, y la *Aparición de San Pedro* culminan en *San Diego de Alcalá*, maravilloso rostro del Santo con un rictus de firmeza en la boca que es un sello de la fiera reciedumbre zurbaranesca.

La sala XXVII, con los retratos de *Baltasar Carlos* y *Margarita de Austria*, un paisaje de Agüero y las efigies de Felipe III y su esposa por Velázquez y algún otro colaborador, es paso que nos franquea el recinto del Greco: en la sala XXX damos con lo mejor del grande, maravilloso e incorpóreo Teotocopulos; importa menos señalar las etapas del frenético griego que su ímpetu vivaz, místico, valentísimo de colorido y de escorzos. Los retratos son reposados y no hay obra más serena que *El Caballero de la mano al pecho*, esa cabeza sobre una gola de espumilla blanca, y tales los retratos de Rodrigo Vázquez, Jerónimo de Ceballos y el médico Rodrigo de la Fuente. Pero ved como en cuanto existe la composición que demanda una segunda figura, *Julián Romero con el hábito de Santiago* emerge como una blanca pirámide de emoción, y el movimiento se acentúa nervioso, llameando color vivo en *San Juan* y *San Francisco*, *La Pentecostés*, *La Resurrección*, *La Crucifixión*, *La Santa Faz*, *San Andrés* y *San Francisco*, el emocionante *Cristo con la Cruz*, *La Sagrada Familia*, *La Trinidad*, *la Coronación de la Virgen*. En la sala XI, el Apostolado del Fuerte de Guadalajara es casi rudo, a fuer de impresionista.

Por el Greco llegamos a Velázquez. Enfrente, el indescriptible *Cristo* entre los orantes reales. Pero es la sala XXII la cúspide de la gloria velazqueña: Diego Velázquez, el áulico pintor sevillano, es la contrapartida de El Greco, pues como artista de cámara había de ser fiel, objetivo, señorial y mesurado. He aquí cinco retratos de bufones tan señeros en sus deformidades que emana cierta majestad de los rostros de *Don Sebastián de Morra* y de *El Primo*. Y si tal donosura tuvo para pintar anormales, los retratos ecuestres del *Príncipe Baltasar Carlos* y del *Conde Duque de Olivares* poseen toda la grandeza innata de lo velazqueño. El efecto sorprendente de los fondos del Pardo, siempre un poco impresionistas, contrasta con la técnica minuciosa y muy objetiva de las armaduras y ropa-



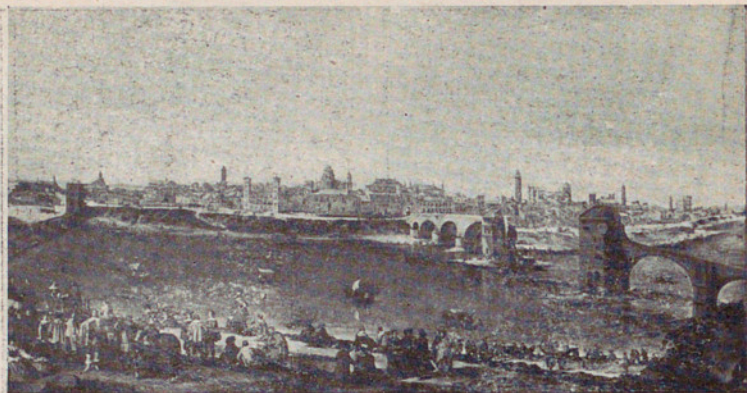
PRADO. VELÁZQUEZ: LA RENDICIÓN DE BREDA

jes. Prueba son la ecuestre pareja real, el *Felipe IV cazador*, con su acusada gravedad de semblante y los retratos de *Montañés* y del *Conde de Benavente*. Sin embargo, la atención se entrega a los dos cuadros que son compendio y suma de Velázquez: *Las Hilanderas* y *La rendición de Breda*; el primero se pintó hacia 1657 y representa cinco tejedoras en la Fábrica de Tapices de Santa Isabel de Madrid. Su luz difusa, cuajando ambiente espaciado, es uno de los secretos con que Velázquez se anticipó al arte moderno. *La Rendición de Breda*, para el salón de Reinos del Buen Retiro, fué pintado hacia 1634. Esta maravilla de verdad, al enfrentar a Justino de Nassau con Ambrosio Spinola, no cuenta un solo detalle impreciso. Podrían escribirse largas páginas enumerando primores de este cuadro con el asombroso conjunto de cabezas, con el aire de guerra apagada que surge de las humaredas de Breda en el fondo. Todo holgaría. Baste señalar que cualquier fragmento del cuadro es un trozo vivo, y el soldado de la banda y la cabeza inclinada es quizá, al desgaire, la más estupenda pieza velazqueña.

Después *Esopo*, *Menipo*, *Mercurio* y *Argos*, es decir, la pillería española



PRADO. VELÁZQUEZ: FELIPE IV. EL CONDE DUQUE DE OLIVARES. EL JARDÍN DE LA VILLA MÉDICIS, EN ROMA. CORONACIÓN DE LA VIRGEN



PRADO. VELÁZQUEZ Y MAZO : VISTA DE ZARAGOZA

con disfraz mitológico. *Los borrachos* y *La fragua de Vulcano* pertenecen al mismo período, de 1628 uno, y de 1630 otro. Aquél es una escena mitológica recia, bronca, vital y colorista. En *La fragua de Vulcano*, la figura gentil de Apolo entrante es contraste decisivo con la rudeza del forjador ciclópeo y de sus ayudantes. Advertimos en toda obra velazqueña que linda con lo mitológico una identificación popular de sabios trazos hispanos. Por ese españolismo acaso sea la obra más seductora de la sala *La vista de Zaragoza*, en colaboración con Mazo, exacta compenetración de paisaje y figuras.



PRADO. MURILLO : EL SUEÑO DEL PATRICIO



PRADO. HERRERA EL MOZO: SAN HER-
MENEGILDO



PRADO. MURILLO: IMPOSICIÓN DE LA
CASULLA A SAN ILDEFONSO

En la sala XIII continúa Velázquez, pero con obras menos maduras: *La Adoración de los Reyes*, los retratos de la familia Pacheco, esto es, su suegro y su mujer *Juana Pacheco*, que vemos en estotro retrato vestida de gris y con manto amarillo; *don Diego del Corral*, el juez integro, y su esposa *Antonia de Ipeñarrieta*, pintados hacia 1631, son dos figuras de la sociedad española del siglo XVII, que sólo hubiera podido pintar Velázquez. Echamos ahora una leve ojeada al bufón *don Antonio el Inglés* para que queden claros los sentidos ante los dos paisajes de la Villa Médicis. Son dos cuadros muy chicos con vistas de jardín y algunas figurillas; parece que Velázquez los pintó hacia 1650, en su segunda etapa romana, y son una anticipación cierta del impresionismo del siglo XIX. Después de estos verdes jugosos, *La Coronación de la Virgen* emociona ya poco. De aquí no salimos sino a la escalera (sala XLV), con dos sombríos *Martirios*, el de *Sisifo* y el de *Ticio*, pintados por Tiziano. En el techo, *La muerte de Absalón* por Giaquinto, copiado en 1756 de Jordán, es un bello cartón para la Fábrica de Tapices de Madrid.

Volvamos a la gran galería central: en la sala XXVIII todos los cuadros son de aquel sevillano sincera y profundamente religioso, espíritu místico, que se llamó Bartolomé Esteban Murillo. El tipo murillesco más famoso, la *Inmaculada*, cuenta aquí con dos ejemplares, y en verdad que los amables tonos del cuadro y la femenil pureza justifican la fama. *La Virgen del Rosario*, *El sueño del Patricio*, *El Divino Pastor* y *Los niños de la concha*, son pinturas tiernas, dulces, en que echamos de menos algo



PRADO. CLAUDIO COELLO: LA VIRGEN Y EL NIÑO ENTRE LAS VIRTUDES TEOLÓGICAS Y SANTOS



PRADO. VILLAVICENCIO: JUEGOS DE NIÑOS

de la rudeza que sobra a Zurbarán. Pero Murillo sabe agrupar maravillosamente sus figuras en otras dos composiciones: *Imposición de la casaca a San Ildefonso* y *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

La sala XXIX alberga el fin de la escuela madrileña. Era el tiempo de Carlos II, y todavía pintaba Claudio Coello los dos cuadros de *Santa Rosa de Lima* y *Santo Domingo de Guzmán* con la mejor gama de la centuria. De Coello es también la *Adoración de la Virgen por San Luis, rey de Francia*, buena composición, como su *Triunfo de San Agustín*, pero inferiores ambas al lucidísimo color del *Triunfo de San Hermenegildo* por Herrera el Mozo. José Antolínez aparece en una de sus *Inmaculadas*, traducción de lo murillesco al barroco madrileño. La sala se completa con cuadros de Velázquez, Cabezalero, Cerezo, Mazo y Villavicencio, las últimas figuras del gran arte nacional de los Austrias.

Antes de desembocar en el glorioso epílogo, que es la rotonda de Goya, pasemos por la sala XIV, con paisajes de Benito Manuel de Agüero, discípulo de Mazo; a la XV, relicario de *Las Meninas* de Velázquez. En 1656 pintó don Diego esta escena, y por ella creemos conocer personalmente a la niña infanta *doña Margarita de Austria servida por sus damas*. Velázquez se ha retratado pintando la estancia, y un espejo del fondo deja ver a los Monarcas asomándose; es otra obra genial de luces y de espacio flotante como *Las Hilanderas*, y por este cuadro nos quedamos con la convicción de que de todo cuanto manejó Velázquez con su sabia habilidad, la luz es factor principalísimo.

En la sala XXXII damos con esa figura excepcional, la primera del arte español, y también del mundial, que se llama Francisco de Goya y Lucientes. Lo que vemos en esta sala pertenece a la primera época del tremendo aragonés, cuando su gama era completa y el horror de la guerra



PRADO. VELÁZQUEZ: LAS MENINAS

y la política no le habían hecho crear un mundo de monstruos. María Luisa con su mantilla y Carlos IV, de Coronel de Guardias de Corps, más los retratos ecuestres de la misma pareja, hacia 1799, son ya una promesa.



PRADO. GOYA: LA FAMILIA DE CARLOS IV

Aprendamos a ver esta fisonomía goyesca con su peculiar factura del ojo y la boca, amémos ya este color delicioso repartido con aplomo en los retratos de *Silvela*, *Josefa Bayeu*, los esposos *Urrutiá*, *Máiquez* y el *Infante Don Antonio*. El *Príncipe de Parma* y la *Infanta Francisca María Josefa* son estudios para ese portento de veracidad, de brillo y de composición que es *La familia de Carlos IV*. Comparemos cualquier obra de la etapa palatina con este gran grupo: 1800 es el año en que Goya ha adquirido todos sus recursos pictóricos. Su recia fortaleza la trajo de Aragón, y el gris plata, el rojo y el negro, que nadie ha manejado como él, tienen en este cuadro su última cromación áulica. Después se esfuman los Reyes, y nacen los monstruos del sueño de la razón. Y el índice de maravillosa vida con que Goya frenó su fantasía para darnos la efígie de los Borbones permite la identificación precisa, familiar y casi íntima de los retratos.

La familia es extraordinaria. Pero enfrente, a los lados de la puerta, las *Majas* son sugestivas y embrujadoras. En vano hemos de buscar la perfección anatómica ni la ondulación seductora de un cuerpo bello; buscaremos



PRADO. GOYA: LA MAJA DESNUDA. LA MAJA VESTIDA

el espíritu de una mujer madrileña del siglo XVIII, importándonos igual para su innata aristocracia que fuera marquesa o menestrala. Por eso tampoco importa su identificación, sino la convicción de que la desnuda maja es el mejor estudio que con carnes limpias trató Goya, y nos figuramos al tremendo don Francisco ahuyentando su imaginación de galopé para lograr la maravilla. Cuando la viste con el traje de medio paso de las chisperas es más maliciosa, más seductora, más goyesca, como si un ángel de San Antonio de la Florida se hubiera tendido a reposar.

En esta sala de nuestro primer gran pintor quedan tres medallones, los que decoraron el Palacio del Ministro Godoy, ahora Museo del Pueblo



PRADO. GOYA: LOS FUSILAMIENTOS DE LA MONCLOA

Español (ver núm. 85). Las tres composiciones, donosas y arbitrarias, como todo lo goyesco, son poco encendidas de color. Todos los rostros son los peculiares en el Genio, y esa cabeza aturbantada recuerda las escenas más extrañas de la Tauromaquia. Así decoraba una estancia Goya antes de 1808, con temas suaves y escenas relativamente apacibles, todo lo tranquilas que cabían en su desenfado. Ya vendrán las decoraciones murales posteriores a la fecha crítica y con ellas la evolución más radical que ha sufrido un espíritu de artista.

La sala XXXIII sólo contiene el *Cristo* de Goya, procedente de la Academia de San Fernando; es un cuadro calumniado, por el solo hecho de que el sufrimiento se plasma en una anatomía muy humana y la faz no tenga dulzores femeniles. Pero Goya es ante todo verdad, y este *Cristo* feo y poco divino es su más patética pintura.

Luego, en la sala XXXIV, las figuras de los retratados ya nos hablan de guerra. Pasemos las efigies del *Cardenal Borbón* y de la *Duquesa de Benavente*, para advertir que el retrato ecuestre del *general Palafox* ya no se recorta sobre las tranquilas encinas del Pardo, sino sobre un fondo de belicismo latente. A la entrada de la sala quedan dos magnos retratos



PRADO. GOYA: LA PRADERA DE SAN ISIDRO

de *Fernando VII*, uno con manto de armiño y otro con uniforme militar. *El exorcizado* es ya uno de esos cuadritos locos, brutales de espontánea emoción, que multiplicó Goya, y *La Pradera de San Isidro* es un documento iconográfico con toda la energía pintoresca y paisajística de su bravísimo autor. En la sala XXXV, las dos escenas del Dos de Mayo madrileño suspenden el ánimo. Goya las pintó en 1814 por encargo de la Regencia, y son el documento vivo, el acta artística de la Independencia. *Los fusilamientos de la Moncloa* es el primer cuadro de la pintura contemporánea: las luces asombrosas del farol, el desenfadado de la sangre y los tintes de drama sólo pueden ser obra de Goya.



PRADO. GOYA: HOMBRES RIÑENDO A GARROTAZOS



PRADO. GOYA: DOS VIEJAS COMIENDO SOPAS

Pero positivamente es más goyesca todavía la sala XXXVI: en ella se guardan las pinturas que decoraron la *Quinta del Sordo*, la finca en que Goya se recluyó en los años de la guerra de la Independencia, interpretando a su modo la tragedia española. Estas pinturas, no destinadas sino a su propio goce, son el más exacto reflejo del sentir goyesco. Difícilmente interpretables, únese en una maliciosa trama satírica, trazada en brochazos de negro y gris, un desfile de rostros deformes y expresiones de burla en culminación goyesca. Habíamos visto el color de Goya; pero *Las viejas comiendo sopas*, *Hombres riñendo a garrotazos*, *Visión fantástica*, *Saturno devorando a sus hijos* y otras, poseen tan vigoroso clamor expresivo, que ya estamos preparados para ver los dibujos goyescos, continuación de su bravura hispana.

Pero antes debemos aprovechar la topografía del Prado para saturarnos de belleza itálica y de buen vivir flamenco. El entronque es fácil, porque la larga y estrecha sala XXXI está casi totalmente consagrada a Pieter Snayers, el amberés que nos dejó una donosa serie de hazañas castrenses españolas de la Guerra de los Treinta Años: la expugnación de Aire, el sitio de Breda, la toma de Saint Venant, el asedio de Bar le Duc, de Gravelinga, el ataque nocturno de Lila, el socorro de Saint Omer y la toma de Yprés son perspectivas de las referidas plazas a las que presta ambiente la bizarrería de los ejércitos españoles, y el hecho más feliz es la entrada de Isabel Clara Eugenia en Breda. Tras lo goyesco hay una sala, la XXXIX, donde los Tiépolos y Giaquintos, las vistas venecianas del Canaletto y un retrato de Battoni nos interesan menos que los extraordinarios retra-



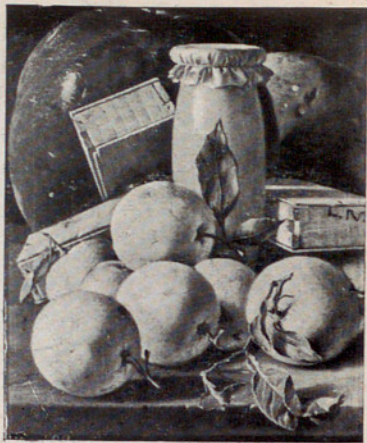
PRADO. SNAYERS: TOMA DE YPRES

tos de Goya y María Cristina de Borbón, por Vicente López, de un realismo tan sorprendente como cautivador.

Como un paréntesis entre tanta obra genial y grandiosa y antes de que nos abrumen, no desdénemos este largo pasillo que es la sala XXXI, pues bien merece una visita la muerte de Adonis, pretexto para un paisaje frondoso de Martínez del Mazo. Enfrente forma contraste decisivo una alegoría vaporosa y sensual sobre las nubes algodonosas que manejaba como nadie ese gran colorista que fué Corrado Giaquinto. Luego, *Ceres y Pan*, una basta mitología de Rubens y Snyders es, por su abundancia de frutos, un buen prólogo a las naturalezas muertas de Espinosa. Arellano y Bartolomé Pérez insisten en sus barrocos floreros, pero en puridad la naturaleza muerta, o más bien, el bodegón vivo, no intervienen substancialmente en la pintura española hasta Luis Meléndez. Este dieciochesco sencillo sabía agrupar admirablemente la jarra talaverana y las guindas, las cacerolas relucientes de cobre y los pescados sin ceder en nada a la espléndidez de los bodegones flamencos ni a la humedad difusa que le venía de Chardin. Pues en este corredor no hay menos de veinticinco bodegones de Meléndez, y para una visión completa de nuestro siglo XVIII es menester gozar sus volúmenes burgueses. Otro sugestivo retrato de Battoni aparece en esta sala de penumbra.



PRADO. VICENTE LÓPEZ : DON FRANCISCO
DE GOYA



PRADO. MELÉNDEZ : BODEGÓN



PRADO. TIEPOLO : INMACULADA



PRADO. BATTONI : RETRATO



PRADO. RAFAEL: EL CARDENAL. LA SAGRADA FAMILIA «DEL ROBLE»

Ahora nos conviene volver a la gran rotonda para saborear con un cierto orden cronológico las salas flamencas e italianas. Así, desde la II, guardadora del *Cardenal* de Rafael, de tres de sus Sacras Familias, con la *Virgen de la Rosa*, la *Visitación* y *La caída del Calvario*, queda inmediata la III, donde soñ maravilla y goce de los ojos las tres tablas de ese delicioso florentino que se llamó Sandro Botticelli, el más dulce pintor en la Italia del siglo xv: la historia de Nastagio degli Onesti, según la narración de Boccaccio, desarrolla en estos tres cuadros la historia de la mujer esquiva constantemente perseguida por su amador en castigo a su altanería. El fresco color de Botticelli sólo tiene pareja en *La Anunciación* que Fra Angélico pintó entre 1430 y 1445 para Santo Domingo de Fiésole y que se ve en la misma sala. En la IV continúa el glorioso Renacimiento italiano, exactamente, divino en *El Ángel Músico*, de Melozzo da Forlì; en las dos escenas de la *vida de San Eloy*, por Tadeo Gaddi, en el magistral *Tránsito de la Virgen*, formidable estudio de perspectiva y dibujo apurado del Mantegna y en los cuadros de Bellini, Giovanni da Ponte, Baltasare Peruzzi y Cima da Conegliano. La mirada se lanza a escrutar en la sala V la *Mona Lisa*, la mujer florentina inmortalizada por Leonardo. Este ejemplar es copia, pero aun así resulta tan cautivador como la belleza suave del Corregio en su *Noli me tangere* o las serenas *Virgenes* de Andrea del Sarto, todas con los rostros semejantes al constante modelo que fué su esposa Lucrecia de Fede. Sebastiano del Piombo en *Jesús con la Cruz a cuestas* nos muestra una de las más características composiciones sacras italianas.

Luini es leonardesco y sabe conservar ese enigmático pliegue de boca



PRADO. BOTTICELLI: LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI



PRADO. FRÁ ANGÉLICO: ANUNCIACIÓN



PRADO. GIOVANNI BELLINI: LA VIRGEN Y EL NIÑO

del maestro en sus madonas dulcísimas. Por eso amamos más ese cuadro en que una suave Virgen acoge a los niños Jesús y San Juan que no la *Salomé con la cabeza del Bautista*, pues nada hay más lejos que el frío mortal, a lo Valdés Leal, de las gracias femeniles de Luini. Cuando ya se había rebasado el ápice del Renacimiento glorioso, todavía la penetrante agudeza del retrato cuenta con tales cultivadores como el Parmigianino, autor de esta



PRADO. GIORGIONE: LA VIRGEN Y EL NIÑO ENTRE SAN ANTONIO DE PADUA Y SAN ROQUE



PRADO. BASSANO: AUTORRETRATO



PRADO. BAROCCI: EL NACIMIENTO



PRADO. PALMA EL VIEJO: ADORACIÓN DE LOS PASTORES

engallada efigie del Conde de San Segundo. De modo semejante, el Bronzino, cuyos son en las galerías italianas cuadros estupendos donde las cabezas sobresalen de galas y pedrerías cuidadosamente insistidas, queda representado en el Prado por este Médicis, un vástago rubicundo y gordezuelo de la ilustre familia florentina.

Venecia, el pleno y caliente colorido veneciano, está en la sala VI. *La Adoración de los Pastores*, de Palma el Viejo, es una obra prodigiosa de armonía colorista; la gama completísima esmalta una escena más aparentemente rústica de lo común en Venecia, pero no es posible ignorar la noble expresión de los adorantes en torno a una Virgen pensativa, sobre el paisaje azulado y maravilloso. Palma el Joven es más acerado y real en el retrato de un senador veneciano. En este terreno de los retratos notemos, además, la sorprendente figura de *la Dama del Turbante Verde*, por Dossi, *Un militar* de Moroni. *Agnes*, la cuñada de Licino, por éste y el autorretrato de Jacopo Bassano, el que tanto influyó en la pintura campesina de Orrente. Lorenzo Lotto es tenebrista en su *San Jerónimo*; ingenuo, frontal y primitivo en las felices *Bodas de Micer Marsillo*, pretexto para dos buenos retratos. Y en fin, ese autor de tanta deliciosa carne aterciopelada como fué el Giorgione aparece en una *sacra conversazione* de las tan caras al arte italiano; es *La Virgen con San Antonio y San Roque*, composición simétrica y gratamente coloreada.



PRADO. VERONÉS: MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS. RETRATO

Sala VII: He aquí a Paolo Cagliari, el Veronés, pomposo veneciáno pintor de fulgores orientales. No es arbitrario que su martirio de San Mena nos recuerde vagamente a nuestro Greco; las fuentes de uno y otro fueron semejantes. Pero la trayectoria es muy diversa, pues Paolo era poco místico, enamorado en cambio de la belleza y de las ricas escenografías. En *Jesús y el centurión* su afán por lo suntuario le hace reproducir con delectación bruñidas armaduras. Jesús disputa con los doctores en una ostentosa sala de columnatas sobre las que son más acentuadas los turbantes orientales de los rabinos. En cuanto a la belleza, la robusta belleza veneciana aparece en la matrona de *Entre el vicio y la virtud* y sobre todo en *Venus y Adonis*, el más glorioso ejemplo del Veronés en el Prado. En esta obra el color es más vivo y suave que en las anteriores composiciones. Entre todas nos quedamos con un regusto de esplendidez, de tierra soleada, de proximidad a aquel oriente próximo que era Turquía.

Las estancias VIII y IX están consagradas al Tiziano, el maestro de Pieve di Cadore, una vida gloriosa de un centenar de años empleados en buscar y rebuscar lo bello. Tiziano es místico profundo en sus *Dolorosas*, tocadas con azules severos; es suave, femenino y sensual en los cuadros cantores del placer, como *La Bacanal*, *La ofrenda a Venus*, *Venus y la Música* y *Venus y el Amor*; la fuerza bélica del siglo europeo le llama brusca e imperiosa en la *Alocución del Marqués del Vasto a sus tropas*, trocándose en majestad al retratar a los emperadores Carlos e Isabel. Pero de los dos retratos del Emperador este gran lienzo de Muhlberg, con toda la gama rica del Tiziano y la más verdadera faz de Carlos, es el mejor retrato ecues-



PRADO. TIZIANO: VENUS Y ADONIS

tre jamás pintado. En la sala X, Jacopo Rubusti, el Tintoretto, es ya un Tiziano menos elegante y más complicado, sin el sentido que para la línea tenía el maestro. El Tintoretto es ostentoso, pródigo en azules muy matizados; pasemos de largo sus retratos y cuadros de asuntos evangélicos para gozar la perfecta composición de *El Lavatorio*, uno de los cuadros procedentes de la Colección de Carlos I Estuardo; notad el acordado conjunto de recias figuras, enmarcadas en una luz brillante y en las lujosas arquitecturas comunes a toda la pintura veneciana.

Desde la sala XVI nos encontramos en el mundo rollizo, exuberante, placentero y gozoso de Pedro Pablo Rubens, un flamenco alegre, artista y cortesano del que se guardan en el Prado no menos de 70 cuadros. Las mitologías de ninfas y sátiros, de *Perseos* y *Andrómedas*, los *Juicios de*



PRADO. TIZIANO : LA EMPERATRIZ DOÑA ISABEL DE PORTUGAL. AUTORRETRATO. DÁNAE
RECIBIENDO LA LLUVIA DE ORO



PRADO. VAN DYCK: EL PINTOR MANCO
MARTÍN RYCKAERT



PRADO. JORDAENS: LA FAMILIA DEL PINTOR
EN UN JARDÍN



PRADO. REMBRANDT: AUTORRETRATO



PRADO. MORO: MARÍA TUDOR

España. El gran pintor holandés aparece aquí en uno de sus multiplicados autorretratos, tocado con uno de esos gorros semiorientales a que era tan afecto. *La reina Artemisa de Pérgamo*, firmado por el pintor de Leyden, en 1634, en sombrío claroscuro, es muy representativo de la manera tenebrosa de Rembrandt.



PRADO. MAESTRO DE FLÉMALLE: DESPOSORIOS DE LA VIRGEN



PRADO. DIERCK BOUTS: EPIFANÍA

Precisa ahora completar la visión flamenca con sus primitivos; en la sala XL, el siglo xv de las verdes campiñas flamencas deja sentir la inmensa gracia de un Dierck Bouts y de un Maestro de Flemalle, las *Virgenes* y *Niños* sonrosadas y lujosas de Gossaert de Mabuse y la escena de Metsis con *La Presentación de Cristo al pueblo*. En la sala XLI Roger Van der Weyden, el maestro amberés de la primera mitad del xv, nos seduce con el *Tríptico de la Redención* y con la gran tabla de *El Descendimiento*. Después, Memling. En la sala XLII la atención pugna por ir de un sitio a otro. Figúraos miniaturas de buen tamaño. No otra cosa es la Virgen con el niño de Jan Gossaert de Mabuse, tan bella y tan prodigiosa que es a un tiempo robusta y frágil. Lo glorioso de Barend Van Orley es esa indescriptible armonía de sus vírgenes colocadas en miniados paisajes de lejanía verde y azul, los mismos que enmarcan la piadosa función de las Madonas que pintó Gerardo David. Los trípticos y paneles de Pieter Goecke Van Aelst, algo recargados, pierden ante la blanda pureza de las vírgenes.

En la sala XLIII nos encontramos con la ingente fantasía de Jerónimo Van Aken, el Bosco, aquel brabantón teólogo que atiborraba sus cuadros con visiones de estupor. *La Epifanía*, *El carro de Heno*, *Las tentaciones de San Antonio*, *La mesa de los Pecados Capitales* y sobre todo el



PRADO. VAN DYCK: EL PINTOR MANCO
MARTÍN RYCKAERT



PRADO. JORDAENS: LA FAMILIA DEL PINTOR
EN UN JARDÍN



PRADO. REMBRANDT: AUTORRETRATO



PRADO. MORO: MARÍA TUDOR

España. El gran pintor holandés aparece aquí en uno de sus multiplicados autorretratos, tocado con uno de esos gorros semiorientales a que era tan afecto. *La reina Artemisa de Pérgamo*, firmado por el pintor de Leyden, en 1634, en sombrío claroscuro, es muy representativo de la manera tenebrosa de Rembrandt.



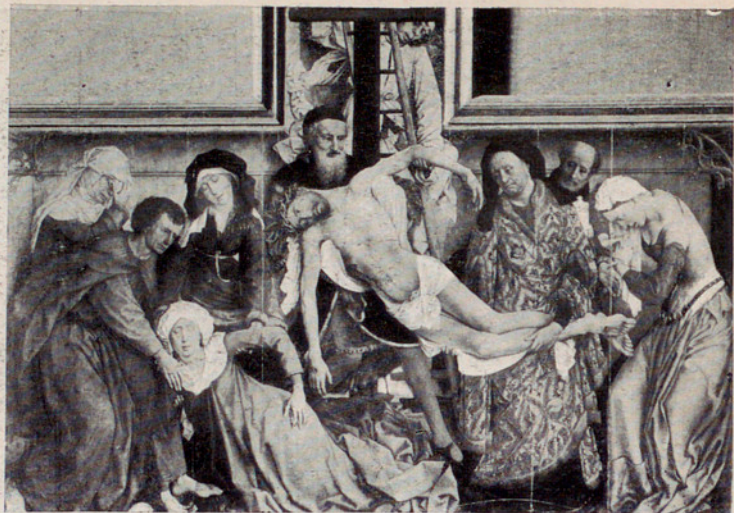
PRADO. MAESTRO DE FLÉMALLE: DESPO-
SARIOS DE LA VIRGEN



PRADO. DIERCK BOUTS: ÉPIFANÍA

Precisa ahora completar la visión flamenca con sus primitivos; en la sala XL, el siglo xv de las verdes campiñas flamencas deja sentir la inmensa gracia de un Dierck Bouts y de un Maestro de Flemalle, las *Virgenes* y *Niños* sonrosadas y lujosas de Gossaert de Mabuse y la escena de Metsis con *La Presentación de Cristo al pueblo*. En la sala XLI Roger Van der Weyden, el maestro amberés de la primera mitad del xv, nos seduce con el *Triptico de la Redención* y con la gran tabla de *El Descendimiento*. Después, Memling. En la sala XLII la atención pugna por ir de un sitio a otro. Figúraos miniaturas de buen tamaño. No otra cosa es la Virgen con el niño de Jan Gossaert de Mabuse, tan bella y tan prodigiosa que es a un tiempo robusta y frágil. Lo glorioso de Barend Van Orley es esa indescriptible armonía de sus vírgenes colocadas en miniados paisajes de lejanía verde y azul, los mismos que enmarcan la piadosa función de las Madonas que pintó Gerardo David. Los trípticos y paneles de Pieter Goecke Van Aelst, algo recargados, pierden ante la blanda pureza de las vírgenes.

En la sala XLIII nos encontramos con la ingente fantasía de Jerónimo Van Aken, el Bosco, aquel brabantón teólogo que atiborraba sus cuadros con visiones de estupor. *La Epifanía*, *El carro de Heno*, *Las tentaciones de San Antonio*, *La mesa de los Pecados Capitales* y sobre todo el



PRADO. VAN DER WEYDEN: DESCENDIMIENTO



PRADO. HANS MEMLING: EPIFANIA



PRADO. GOSSAERT MARUSE : LA VIRGEN DE LOVAINA

incomparable tríptico de *las Delicias* son lo más gracioso y profundo en la concepción todavía medieval del renacimiento flamenco. Más serio que *El Bosco*, tan fantástico y tan artista, con la manera casi campesina de su forma autodidacta, Pedro Brueghel el Viejo nos deslumbra con la borrascosa imaginación de *El Triunfo de la Muerte*, enciclopedia de desastres pintada con una minuciosidad gentil. Joaquín Patinir, de Dinant, es todavía más delicioso por esos fondos campestres, verdes y azulados que son como el resumen de toda la pintura flamenca. Su *Paso de la laguna*



PRADO. GERARD DAVID: LA VIRGEN
Y EL NIÑO



DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO



PRADO. VAN ORLEY: LA VIRGEN CON EL NIÑO. LA VIRGEN DE LA LECHE



PRADO. EL BOSCO : EL JARDÍN DE LAS DELICIAS



PRADO. PEDRO BRUEGHEL, EL VIEJO : EL TRIUNFO DE LA MUERTE



PRADO. PATINIR: EL PASO DE LA LAGUNA ESTIGIA

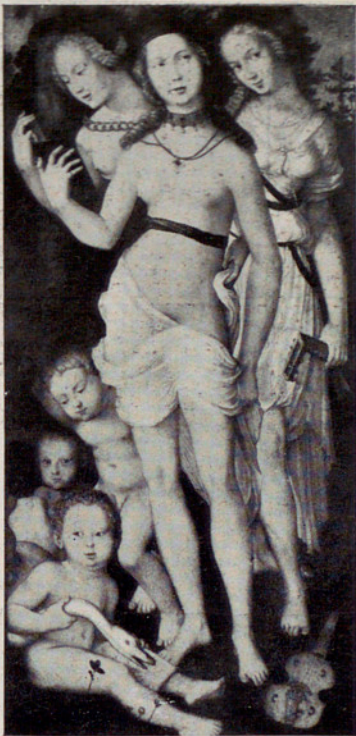
Estigia y *Las Tentaciones de San Antonio*, éste con figuras de Metsis, significan la plasmación del mejor ideal paisajístico.

En la sala XLIV está lo más granado de la pintura alemana del Renacimiento: Alberto Durero, de Nuremberg, espíritu germano algo limado en Italia; firma en 1507 estos desnudos, perfectos, plásticos y bien carnados de Adán y Eva; su autorretrato de 1498, y el de un desconocido de 1524, muestran como el realismo fué la norma de este recio alemán, gloria del arte renacentista. Para advertir bien este realismo germano nótese las admirables figuras de ciervos que figuran en estos cuadros de Lucas Cranach relatando la cacería que en honor de Carlos V se dió en el castillo de Torgau. Igual realismo, ahora acentuado hasta la caricatura, muestran *Las Tres Edades*, de Baldung.

Hemos de tomar ahora la escalera a la derecha de la sala central para visitar las salas altas: en la LXXXIX están las obras principales de un gran pintor: Juan Carreño de Miranda es, en tiempo de Carlos II, un retratista más enérgico que Coello. El verismo de sus retratados, aun en una época desdichada, continúa gallardamente la tradición madrileña, añita de grandeza; de tal porte son los retratos del Duque de Pastrana, doña Mariana de Austria, el juglar Bazán, la monstrea Vallejo y el Embajador ruso Ivanovich Potemkin, culminando en un bello *San Sebastián*. Ya comienza en esta sala y sigue en la XC el nervio sombrío y luminoso a la vez de José Ribera, desparramado en varios *Apóstoles* y en el misticismo de *Santa María Egipcíaca*, en los buenos estudios femeninos contenidos en *El combate de mujeres*. Integran la sala *La Adoración de los Pastores* de Murillo y *La Cena de San Benito* de Andrés Ricci. La obra



PRADO. PATINIR: LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO



PRADO. BALDUNG: LAS TRES GRACIAS

PRADO. ALBERTO DÜRERO:
AUTORRETRATO

de Ribera, Alonso Cano, Valdés y otros en la sala XCI. La XCII contienen dos interiores de Pieter Neefs, parejos a todos los suyos, y la maravillosa *Virgen con el Niño* de Roger van der Weyden es de una dulce finura.

Pasemos rápidamente la sala XCIII con dibujos de Tiépolo, pues Goya nos aguarda de nuevo en la XCIV: primero aparecen dos cuadritos, uno



PRADO, FRANCISCO RIZI : UN GENERAL
DE ARTILLERÍA



PRADO, ALONSO CANO : CRISTO SOSTENIDO
POR UN ÁNGEL



PRADO, VALDÉS LEAL : PRESENTACIÓN DE
LA VIRGEN EN EL TEMPLO



PRADO, ALONSO CANO : UN REY DE
ESPAÑA



PRADO. CARREÑO DE MIRANDA : IVANOVICH POTEMKIN PRADO. COELLO : CARLOS II EL HECHIZADO

reducción hecha, hacia 1799, del cartón para tapiz *La gallina ciega*. Del mismo tiempo será *El albañil borracho*, trasunto de *El albañil herido* sin más que cambiar las expresiones dolientes por otras burlescas. *La romería de San Isidro* es menos genial que *El coloso*, visión alucinante de una dispersión alocada por la aparición de un gigante, estrictamente goyesco. *El General Ricardos* es un severo retrato que nos devuelve la serenidad por poco tiempo, pues tras la sala XCVI, con obras de Franz Franck, Teniers, Brouwers y Jordan, llegamos a la XCVII, tesoro de los dibujos de Goya. Aquí es imposible el comentario: hay que gozar estos dibujos uno por uno, gustar cada palabreja casticísima de Goya, ver allí la raíz, cogollo y medula del arte español. Estas sanguinas, estos trozos ilustres son aún más valiosos que *La familia de Carlos IV* para el perfecto conocimiento del genio de Goya.

Para el resto de las salas altas es necesario utilizar la escalera de la izquierda, a partir de la sala XLV, para encontrarnos en la LXX con la obra pomposa y cortesana de Antonio Rafael Mengs, el hombre que fué árbitro del arte español en el reinado de Carlos III; su autorretrato, menor de medio cuerpo, es más espontáneo que la efigie que nos dejó del Archiduque Francisco, después Emperador de Austria, de los Infantes don Gabriel y don Antonio Pascual de Borbón, de los Reyes de Nápoles Fernando V y Carolina. Más amable es la pareja real española de Carlos III y la buena reina Amelia de Sajonia, con su rostro inteligente enmarcado por moarés y blondas.



PRADO. GOYA: DIBUJOS

Lo que sigue después de Mengs es una magnífica selección de pintura italiana: aparte una imitación leonardesca, destacan los cuadros de El Francia, Andrea del Sarto, Tiziano y Tintoretto. Un cuadro de Bassano, *Entrada de los animales en el Arca*, es una muestra más de las cualidades animalísticas del maestro veneciano. Lo posterior italiano del siglo XVII es poco interesante: Guido Reni, Salvator Rosa, Albano, Gagliardi, Vaccaro y Gentileschi son una antología de buenos trazos pictóricos; pero el conjunto fatiga. En compensación, al fondo de esta sala, un madrileño dieciochesco lleno de gracia como era Luis Paret y Alcázar, nos regala con el encanto anecdótico de tres escenas: la de *Las Parejas Reales*, recuerda una fiesta celebrada en Aranjuez en 1773, cuadro tan gracioso como los de *Carlos III comiendo* y *La jura de Fernando VII como Príncipe de As-*



PRADO. MENGS: AUTORRETRATO



PRADO. HOPPNER: DESCONOCIDA



PRADO. BOURDON: CRISTINA DE SUECIA
A CABALLO



PRADO. MENGES: EL INFANTE JAVIER
DE BORBÓN

urias, celebrada en 1789. De parecido tono amable son los cuadritos de Antonio Joli sobre el *Embarque de Carlos III en Nápoles*. El realismo aristocrático del retrato inglés nos llega con tres admirables cuadros de Romney, Reynolds y Hoppner.

La misma escalera que hemos utilizado antes nos traslada a las salas bajas del Prado, notoriamente de menor interés: la XLIX, consagrada a la pintura francesa, es rica en retratos de Mignard, Ranc, Rigaud, y Van Loo. El retrato ecuestre de Cristina de Suecia por Bourdon y el de Luis XVI por Callet tienen el interés anecdótico de las figuras históricas que representan. La sala L, dedicada a pintura española primitiva, guarda el retablo del Arzobispo Rojas, del primer cuarto del siglo xv, el del maestro Nicolás Francés, de igual época, y el del maestro de San Miguel de Argis, de hacia 1450. En la LI, rotonda de escultura, queda la entrada al epilogo cronológico que significa el legado Errazu, con obras de Fortuny, Madrazo y un retrato minucioso y miniado de dama por Meissonier. Aquí podemos admirar el color fogoso y apasionado de Mariano Fortuny y los primeros retratos románticos. A continuación se exhibe el depósito temporal del Conde de la Cibera.

La LIII es otra sala francesa con los retratos oficiales y cortesanos de Van Loo, Houasse, Largillière y Rigaud. Entre ellos es notable por su iconografía el gran lienzo de Van Loo *La familia de Felipe V*. La pintura francesa del xvii y xviii, albergada en la sala LIV, no importa tanto por las escenas de Poussin y los paisajes de Claudio de Lorena como por la delicadeza de color y galanura de *La Boda* de Antonio Watteau.



PRADO. NICOLÁS FRANCÉS: RETABLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN Y SAN FRANCISCO DE ASÍS

Pasemos de aquí, a las salas LV, LVI y LVII con su óptima instalación de los *cartones* de Goya para tapices de la Fábrica Real. Esta producción comprende desde 1775 a 1791 y es bien instructiva para advertir cómo el grandioso maestro fué abriillantando y enriqueciendo su paleta, componiendo los grupos y dando saludable vigor a la chisperia del agonizante siglo XVIII.

La sala de escultura central es poco cuantiosa, integrada casi en su totalidad por copias antiguas. Sin embargo, el *Hipnos* y el *Diadumeno*, versiones cercanas a los originales áticos, son dos magníficos desnudos de perfecta plástica griega.

Las salas bajas del Museo, por la parte de Mediodía, son de reciente instalación y se consagran en su mayor parte a la pintura del XVI. La pri-



PRADO. VAN LOO: LA FAMILIA DE FELIPE V



PRADO. POUSSIN: PAISAJE



PRADO. WATTEAU: FIESTA EN UN PARQUE



PRADO. SALA DE LOS CARTONES PARA TAPICES, DE GOYA

mera sala contiene tres deliciosas composiciones del Maestro de la Sisle y las obras de Juan de Juanes con el ciclo hagiográfico de San Esteban, coloridas, con ese ritmo animado que no puede desmentir su ascendencia gótica valenciana. Después, todavía algunos bellos primitivos anónimos y los postreros destellos del xvii en los santos de Valdés Leal y Claudio Coello. Más composiciones de Juanes y el gran cuadro flamenco anónimo en que la Degollación del Bautista es pretexto para un amplio muestrario de actitudes y ostentosos atavíos.

La última sala del Museo, una larga crujía amplia y bien iluminada, acoge los más característicos floreros de Arellano, el retrato de las hijas de Felipe II, por Sánchez Coello, y por su compañero Pantoja los de Felipe III, Isabel de Valois y Margarita de Austria. Enfrentándose con este siglo xvii cortesano, la colección numismática del Prado aparece como una estimable evolución medallística desde los soberbios retratos del Pisanello hasta los ejemplares de nuestro tiempo. Dos pequeñas rotondas se abren a los extremos de esta sala; en una de ellas, vitrinas sabiamente iluminadas proyectan ante nuestros ojos el Tesoro del Delfín, por primera vez presentado con todo el fausto y esplendor que merece; es una suntuosa serie de piezas que pertenecieron a la casa del Gran Delfín de Francia, hijo de Luis XIV, heredadas por Felipe de Anjou, y una vez que éste fué V de España, vinculadas a nuestro patrimonio. No es posible detallar la mara-



PRADO. LA DAMA DE ELCHE

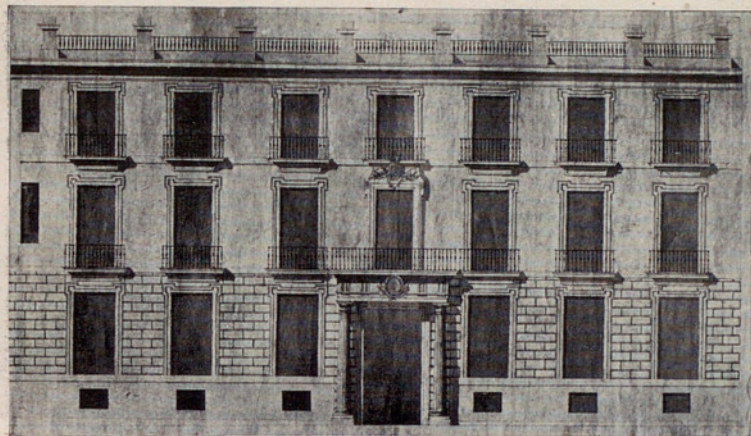
villosa factura de estas copas, de estos jarros, de estas piezas verdaderamente regias, que un día brillaron en Versalles y en Marly. Pero en contraste con este lujo barroco, la rotonda opuesta, último hito del viaje al Prado, concentra las piezas escultóricas más serenas y escuetas, también las más valiosas del Museo; se trata de la colección regalada por un prócer meji-



PRADO. GOYA: LA VENDIMIA. EL CACHARRERO

cano, contando con obras de Egipto, del Próximo Oriente y de la Grecia clásica. Esta cabeza de caballo, de mármol rosado, parece impaciente por ser cabalgada por dioses, como aguardando al hermoso trozo helenístico que es la Venus agachada, y en fin, todas las piezas son extraordinarias. Presidiendo este conjunto, admiremos la Dama de Elche, con su rostro de iberismo señorial en que se anuncian todas las reservas de nuestro arte. No importa su exacta filiación estética ni cronológica; es hispana, altiva y realista, igual que pudiera serlo un personaje velazqueño, y como cualquiera de ellos, está inmediata a nosotros.

Nuestra visita al Prado finaliza: aún nos resta por ver, con todo, el depósito del Duque de Alba con un autorretrato de Mengs, un encantador paisaje de Rembrandt y los formidables Tizianos retratando la familia de Alba, en inicio de una serie que continúa en Goya, Madrazo y Winterhalter. Después el patetismo flamenco de Ambrosius Benson y la sabrosa anecdótica pueblerina de Teniers y Van Ostade. *La Coronación de Espinas* por Van Dyck y los retratos de Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto por Rubens cierran la visita al primer Museo de España.



ACADEMIA DE SAN FERNANDO

[88] En 1744 creó Felipe V la Academia de Bellas Artes. En realidad, hasta 1752 no adquiere su título completo de Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y no se instaló en el actual edificio antes de la compra y arreglo, en 1774, del caserón que había hecho construir Goyeneche. Era ya entonces un edificio de gran empaque que aún se muestra, pero enojado por una fastuosísima portada barroca donde había derrochado José Churriguera toda su fantástica personalidad, ahora sustituida por frías columnas, ya que la Academia no podía encerrar su gélida corrección en aquel molde hispano, y había encargado a Diego Villanueva rehacer la fachada y sustituir la puerta por el arreglo neoclásico que hoy vemos. En el mismo año de 1774 comenzó la incorporación de lienzos, a base de los fondos que Carlos III ordenó incautar, en los colegios de Córdoba y Cuenca, de los expulsados jesuitas. Con todo, en 1808 no había sino 300 cuadros en la colección. Vino después el espolio de los que constituían propiedad de Manuel Godoy, y posteriormente, heterogéneos medios han enriquecido la serie hasta 800 ejemplares de pintura, amén de no pocas esculturas y buena colección de dibujos.

En la I sala, un poco abigarrada, está el interesantísimo cuadro con *la familia del Emperador Maximiliano* y algunos buenos lienzos de Rubens con la característica ampulosidad del maestro amberés, uno relatando la historia de *Susana y los viejos* y otro excelente con la *Contemplación mística de San Agustín*; entre estas obras desentona un tanto el gran lienzo oficial de Antonio González Ruiz que representa a *Fernando VI protegiendo las Artes, la Agricultura y el Comercio*. La atención principal se



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. MORALES :
PIEDAD



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. RIBERA :
EXTASIS DE LA MAGDALENA



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. VELÁZQUEZ :
FELIPE IV



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. RUBENS :
CONTEMPLACIÓN MÍSTICA DE SAN AGUSTÍN



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. MURILLO: SAN DIEGO DE ALCALÁ

fija en la composición alegórica sobre la vanidad mundana titulada *El Sueño del Caballero*, de Antonio Pereda, una buena mezcla de naturaleza muerta, género predilecto del autor y figuras de la mejor escuela madrileña. Se interpolan en la sala varios cuadros italianos como la notabilísima *Cabeza de Jesús* de Giovane Bellini, *El juicio de Paris* de Francisco Albano, un gran Giordano, barroco y efectista, con la *Sagrada-Familia*, un amable paisaje de Leandro Bassano con el final del *Diluvio* y la *familia de Noé alzando sus viviendas* y una lívida *cabeza de Santo* por el Dominiquino. De lo flamenco, el excelente retrato de *Pedro Servas* por Pedro Snayers, fechado en 1623, y dos cuadros muy orientalistas de Franz Franck. Ribera, tan pronto colorista como tenebrista, aparece en el magnífico *Extasis de la Magdalena*, firmado en 1636, en el *Ecce Homo* y en la tensa y espiritual *Visión de San Antonio*. Añadamos *La Cena* del Tintoretto, otro Giordano, y el gran *San Juan* de Alonso Cano. Y no quedan en esta sala sino los retratos de Mariana de Austria, por Carreño, el de María Teresa, de Mignard, y un Felipe IV, copia velazqueña muy próxima al gran maestro sevillano.

La sala siguiente comienza con dos obras juveniles y poco maduras de Murillo: *San Diego de Alcalá repartiendo la sopa a los pobres* y *San Francisco, extasiado por la música de un ángel* son dos obras escasamente



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. ALONSO CANO: CRISTO EN LA CRUZ

ACADEMIA DE SAN FERNANDO. ZURBARÁN: FRAY PEDRO MACHADO

refinadas, con dibujo basto y carnaciones de rojo ladrillo. Ambos murillos enmarcan la obra culminante de Fray Juan Rizi, *La misa de San Benito*, la mejor muestra de este arte recio y colorista del pintor italoespañol. Esta obra, procedente del claustro de San Martín el Viejo, de Madrid, no cede en reciedumbre a lo mejor de Zurbarán, al que llegamos después de un vasto lienzo de Carducho con *la predicación de San Juan*.

Zurbarán es la primera gran revelación de este Museo: fechada en 1630 está *La visión del Beato Alonso Rodríguez*, lienzo con dos pisos distintos y unidos, plenos de palpitante emoción mística. Con ser magistral, es inferior a los cinco extraordinarios retratos de mercedarios calzados que diríanse vivos, tan preciosa como es la construcción de sus rostros, de gallarda firmeza hispana. Sólo uno queda sin identificar: los conocidos son Fray Pedro Machado, Fray Hernando de Santiago, Fray Francisco Zumel, y sobre todo ese portento de faz mística que es Fray Jerónimo Pérez. Los monjes están tratados con la menor gama posible: blanco en la estameña, negro en los fondos y ocre en el rostro, pero la enérgica factura de Zurbarán lo ha suplido todo.

La sala de Goya se centra como el santuario de la Academia, con el orgullo de poder mostrar los más variados géneros en que trabajó el genio; aquí hay cinco escenitas, pintadas, hacia 1795, con la más graciosa y personal desenvoltura goyesca: *Los disciplinantes*, *La casa de locos*, *La*



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. PEREDA: EL SUEÑO DE UN CABALLERO



ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CARREÑO DE
MIRANDA: DOÑA MARIANA DE AUSTRIA



ACADEMIA DE SAN FERNANDO, VICENTE
LÓPEZ: EL REY DE LAS DOS SICILIAS



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. GOYA: AUTORRETRATO

corrida de toros, *El entierro de la sardina* y *La Inquisición*, constituyen una serie vívida y apasionada, oscilando entre la expansión multicolor hasta la fantasía demencial, casi novísima por su monocromía de paleta. Los retratos procedentes de distintas épocas de Goya son también magníficos: el de Rosario Fernández, *La Tirana*, es un lienzo pintado por 1790. Vienen después el de don Leandro Fernández de Moratín, de 1799, y el del arquitecto Juan de Villanueva, representado con los símbolos de su profesión. El gran lienzo apaisado y ostentoso con pujos casi reales, donde queda retratado Manuel Godoy y su ayudante, que será el conde de Teba, junto a banderas portuguesas, se pintaría en 1801, y el de Fernando VII a caballo, en 1808. Siete años más tarde pintó Goya su conocido autorretrato,



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. GOYA: ENTIERRO DE LA SARDINA

con la cabeza ladeada, bronca y magnífica, y de 1818 es la efigie del que fué secretario de la Academia don José Luis Munárriz. Retratos y escenas de género como los descritos son suficientes para conocer a Goya tan bien como en el Prado.

Después de Goya todo parece secundario: Zacarías González Velázquez, el fecundo pintor dieciochesco, está representado por un retrato de su padre Antonio y por otro del escultor Francisco Vallejo. Otros retratos de Napoleón, Washington, Godoy, Colón de Larreátegui por José Bueno y alguno más mediocre completan esta sala. En la siguiente descuella una obra deliciosa: *La duquesa del Llano vestida de aragonesa*, por Antonio Rafael Mengs, bella composición donde la dama es la obra menos académica y más sincera del pintor bohemio. Los amables retratos de Battoni y algún cuadro de Calleia, poco interesante, nos enfrentan con una fantástica composición, riquísima de color, de Luis Paret y Alcázar y con el esbozo de Fragonard para el *Choreso y Callisrhoe* del Louvre. De Vogel von Vogelstein está el retrato de *Augusto I de Sajonia* de 1825, el suegro de Fernando VII en su tercera mujer. En la sala que se abre a continuación no hay sino bodegones, algunos de Castellano, y en la siguiente, la de Vicente López, una buena colección de magníficos retratos de este pintor: los de Isidro González Velázquez, el rey y la reina de las Dos Sicilias, pa-

dres de María Cristina de Borbón, Fernando VII, Isabel de Braganza, don Carlos María Isidro, la Infanta Francisca de Braganza y el canónigo Manuel Fernández Varela.

En otra sala, el retrato anónimo de Magallanes no tiene otro interés que el histórico y un cuadro de Martín de Vos palidece ante el magnífico *San Jerónimo* de Marinus de Romerswale, pintado en 1533. Aquí el colaborador de Quintín Metsis ha pintado un anciano cuyas manos huesudas se cruzan sobre una calavera. Es el mejor cuadro ascético entre el buen vivir flamenco del siglo xvi. Después, Pedro de Orrente, el representante de la manera de los Bassano en España, aparece con dos cuadros del género pastoril, a que fué tan afecto: uno es una cabaña con un hato de ovejas merinas y tres pastores en la penumbra; el otro, *Salida de los hebreos de Egipto*. La *Magdalena* de Carreño, los *floreros* de Arellano y la *Aparición de la Virgen a Santo Domingo* por Claudio Coello, un soberbio y severo *Cristo* de Alonso Caño, y un *San Jerónimo* de Ribera; por otras salas debemos ver un paisaje romántico de Pérez Villamil, los galgos y liebres de Pablo de Vos, una colección de miniaturas y parte de un Apostolado de Cabezalero. Por la costumbre de que cada académico entregue a su recepción un cuadro o escultura cabe contar obras de Sorolla, Benedito, López Mezquita, Muñoz Degrain y otros.



ACADEMIA DE SAN FERNANDO. GOYA: RETRATO DE GODOY



MUSEO ROMÁNTICO. PÉREZ RUBIO: VISITA GALANTE

MUSEO ROMANTICO

[89] En la calle de San Mateo está el caserón viejo y evocador, punteado con todos los matices del siglo XIX, que el Marqués de la Vega Inclán ofreció, en 1921, al Estado con los fondos primeros que habían de constituir el Museo Romántico. Este es digno complemento del Prado; epílogo de lo goyesco y símbolo de toda una época. Ya deja ver su contenido en el soñador zaguán donde espera una carretela del siglo pasado y en los patios, plenamente románticos, deliciosos en otoño cuando las hojas amarillas entonan más y más la tristeza afectada del 1800. Ahora veremos una buena muestra de la pintura que media desde Goya hasta el Gobierno de la Unión Liberal, pero no la oficial afiliada al ciclo de David, sino la de raíz popular y pintoresca, fiel y modesta seguidora del aragonés genial.

El vestíbulo, con un gran retrato ecuestre de Fernando VII por José Madrazo, da paso a la sala de Goya, de quien son varias obras de juventud como un busto de Carlos IV, media figura de María Luisa y una *Sagrada Familia*. Su *San Gregorio, el Magno*, austera imagen, contrasta con el cuadro sobre un caballete, *La boda del jobado*, briosamente manchado por Goya. Del maestro es también una anónima *cabeza femenina* y la pre-



MUSEO ROMÁNTICO. ESQUIVEL: DON JUAN PRIM



MUSEO ROMÁNTICO. ELBO: LA FAMILIA DE FUENTES

ciada reliquia de la carta a su hijo Javier escrita en 12 de marzo de 1828. Otros cuadros de esta sala son un *Carlos IV* por Mengs, *Godoy* por Antonio Carnicero y la alegoría de Vicente López sobre la coalición de España e Inglaterra contra Napoleón. La sala siguiente, a modo de templo del Romanticismo, guarda los mejores retratos de Vicente López, como son los de *Un literato romántico*, *La señora de Vargas Machuca*, *Don Gaspar Remisa*, *La miniaturista Teresa Nicolau* e *Isabel II*, figuras todas soñadoras, encendidas de color y con un puntito de afectación.

Jenaro Pérez Villamil, el gran paisajista que con David Roberts tanto contribuyó a la estimación de la Arqueología Medieval española, aparece con un paisaje oriental, en vagas ruinas áticas y arbitrarios orientales sobre camellos, dorado y espléndido de luz y color. Continúan los retratos, uno de recio hispanismo, como los de Fernández Cruzado reproduciéndose a sí propio, al doctor Benjumea y a su esposa, el de Esquivel del banquero Carriqui; otros de sabor un tanto enfermizo como *el Príncipe de Anglona* por Carderera. *El conspirador carlista* de Bécquer colorea y emociona toda una época. Leonardo Alenza y Eugenio Lucas son aquí, con Pérez Rubio, los principales representantes de la pintura romántica de género. Pérez Rubio, autor de *La Venta de pescado en Normandía*, es inferior al violento abocetado de Lucas, brillante de blancos y rojos en sus manchas, *El Ajusticiado* y *Entre Bandidos*, tan valientes como si fueran goyescas. Leonardo Alenza, buen retratista de don Agustín Argüelles, tiene otra escena de género, *Salida de la Iglesia*, y dos preciosos cuadros satirizando el movimiento romántico. En la sala posterior vemos la pre-



MUSEO ROMÁNTICO. BEJARANO : JULIÁN
ROMEA



MUSEO ROMÁNTICO. LUCAS : ESCENA
DE INQUISICIÓN

ciosa acuarela de Villamil, *San Pablo de Valladolid*, en su género predilecto, el cuadrillo de Alenza *Escena de Bandidos*, y el gran retrato ecuestre de don Juan Prim por Esquivel. Y más retratos: el *de Villamil* por Lucas, *una señora* por López, contrastando el sentir del siglo con las *escenas populares* de Bécquer y Elbo. Es este cariño de los románticos por lo popular, por la romería, la venta, la encrucijada y todo el pintoresquismo español, lo que nos hace amar desmedidamente a aquellos hombres sencillos. En otras dos salas este sentir se acentúa: la copia, por Pérez Rubio, de un grupo de personajes de la vista de Zaragoza por Velázquez y Mazo muestra hasta qué extremo se estimaba y buscaba lo natural en el gran arte del siglo XVII. Ahora los literatos y actores románticos asoman sus altivas cabezas: *López de Ayala*, *Eulogio Florentino Sanz*, *Balart*, por Suárez Llanos; Teodora Lamadrid en «Adriana Lecouvreur» y Julián Romea en «Sullivan», por Bejarano, son magnos recuerdos del austero retrato español. Otro *Julián Romea* por Esquivel, el autorretrato de Cabral y el gran cuadro inconcluso de Esquivel en que se retrata a Ventura de la Vega leyendo un original ante buen puñado de contemporáneos. Vemos como la literatura y el arte se emparejan con la pasión política: en la última sala, asomada al patio romántico, quedan los retratos de medio siglo de historia: Fernando VII, Isabel II, Espoz y Mina,



MUSEO ROMÁNTICO. ESPALTER : LA FAMILIA DE FLAQUER

Diego de León, *El Empeinado*, don Rafael de Riego, y por Vicente López el Marqués de la Romana, cuyo acto heroico, el embarque de Langeland aparece en esta simpatiquísima composición de Rodríguez, *el Panadero*.

Nos aguardan tres salas al otro lado del vestíbulo; la primera está presidida por el busto doliente de Mariano José de Larra, y una vitrina con las pistolas y epistolario del gran escritor evocan su fin trágico. Otra estancia con un lecho de la época da ambiente al magnífico *Húsar* de Van Halen, *El oficial* de Esquivel, y de éste y de Espalter los retratos de la familia Flaquer. El último brillo pictórico emana de dos manchas maravillosas de Lucas, *En la Cárcel* y *Máscaras en el baile*, resumen gamado de toda la pintura romántica. La última sala no guarda lienzos, sino instalaciones de cerámica de Talavera en modestos aparadores burgueses; los muebles y la vista a un patinillo quejumbroso son el colofón de la visita al Museo más homogéneo y amable de Madrid, símbolo de toda una época españolísima.



MUSEO DE ARTE MODERNO. MORENO CARBONERO: CONVERSIÓN DEL DUQUE DE GANDÍA

MUSEO DE ARTE MODERNO

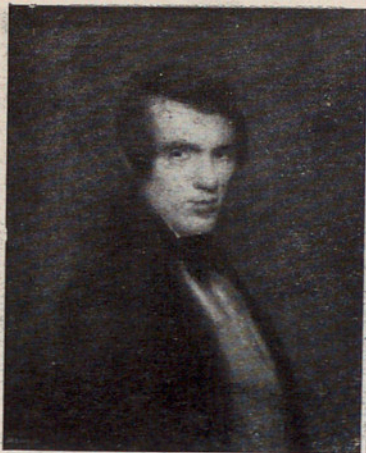
[90] El Museo de Arte Moderno fué durante largos años coto entregado al peor momento de la pintura española, pero sus fondos se han renovado, y buena parte de ellos son digna continuación del Prado, mientras los posteriores componen un índice bello y veraz del actual arte hispano. Los temas de historia a que en el siglo XIX aferróse nuestra pintura académica todavía cuentan los mejores ejemplares en la sala de entrada como son *La conversión del duque de Gandía*, de Moreno Carbonero, y *La batalla de Bailén*, de Casado del Alisal. Los fondos de la sala siguiente constituyen una buena antología de pintura romántica. Eugenio Lucas y Leonardo Alenza, los dos grandes maestros postgoyescos, alternan sus obras: del primero atrae la luminosidad de *El sermón*, la composición españolísima de *El guitarrista*, los indudables recuerdos velazqueños de *Los cazadores*, en un fondo de escuela madrileña cierta. *La Revolución* es otro cuadro desgarrado y brioso, más grato y espontáneo que el rabioso color de *Las Presidentas*, aunque éste tenga visibles trazos goyescos. Más original y sencillo, Leonardo Alenza nos seduce con su autorretrato, con el retrato de Passuti, con el cuadrito de *El viático*, y con una anécdota, *El veterano narrando sus aventuras*, acometida a la manera holandesa. La patente imitación de Goya en *El chico azotado* es muy graciosa, del mismo tono popular que *el Guñol* y *Gente maleante*, y de la misma



MUSEO DE ARTE MODERNO. CASTELLANOS : EL PATIO DE CABALLOS DE LA PLAZA DE TOROS DE MADRID



MUSEO DE ARTE MODERNO. ESQUIVEL : REUNIÓN LITERARIA



MUSEO DE ARTE MODERNO. ALENZA:
AUTORRETRATO



MUSEO DE ARTE MODERNO. VICENTE
LÓPEZ: RETRATO DE WELLDORFF

estirpe castiza que *La maja y los viejos*. La sala romántica, poderosamente hispana, rezuma de este gran cuadro casticismo de Castellanos *El patio de caballos de la Plaza de Toros de Madrid*, y en otro de Cabral, *La procesión del Corpus en Sevilla*. En esta misma sala hace soñar *El castillo de Gaucin*, espléndido paisaje con la rica cromación de Pérez Villamil. Vemos cercanos los tipos de folklore que presintió Valeriano Bécquer y el lienzo colorido y henchido de historia en que Mariano Fortuny nos narra el paseo de María Cristina y de la niña Isabel II por las inmediaciones del combate civil en las cercanías de Madrid.

Pasemos a la sala de retratos románticos. He aquí varios de los más fuertes y bien logrados rostros perpetuados por Vicente López: el del *Organista*, el de Luis Welldorff, el de Gutiérrez Salas, el del Duque del Infantado, el del Infante don Antonio y el de Fernando VII son la expresión de toda una sociedad y un sentir. Con menos empaque, pero superior profundidad, Esquivel es el gran retratista romántico de don Manuel J. Calderón, de los esposos Miranda y, sobre todo, del pleno literario y artístico del siglo XIX español: la reunión literaria que asiste a una lectura de Zorrilla ha congregado en el estudio de Esquivel a un buen puñado de hombres ilustres, y las fisonomías de Espronceda, Romea, Martínez de la Rosa, Toreno, el Duque de Rivas, Mesonero Romanos y otros muchos nos son gratamente familiares por la gran composición de Esquivel. En otras salas aún quedan un interior de Villamil, un arrebato de color del gaditano Lameyer y los conocidos cuadros de tema histórico de



MUSEO DE ARTE MODERNO. FORTUNY : BATALLA DE WAD-RAS

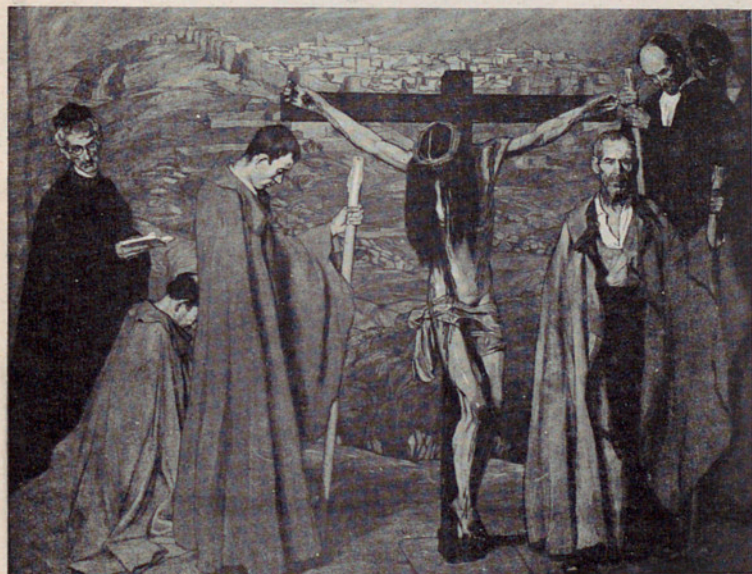
Gisbert y Pradilla. Románticos de menor relieve son Palmaroli, Rafael Tejeo y Federico de Madrazo, de quien es el soberbio retrato del general Evaristo San Miguel.

Un momento posterior se nos aparece en la sala siguiente, consagrada a aquel gran artista que fué Eduardo Rosales. Rosales fué un pintor que supo compaginar la oficial pintura de historia con el costumbrismo y el estudio naturalista. *El testamento de Isabel la Católica*, *La muerte de Lucrecia* y *Al salir del baño* son sus mejores obras, repletas de dibujo apurado y color bien distribuido. Rosales también acometió la pintura bélica en *La batalla de los Castillejos*, pero este cuadro palidece ante el fogoso brillo con que Fortuny acometió el orientalismo de la batalla de Wad-Ras, que con paisajes de Carlos Haes, un asombroso retrato del alemán Lembach y pinturas diversas de Pinazo, Muñoz Degrain y Domingo se exponen a continuación.

El pleno siglo xx de la pintura española comienza en esta sala con paisajes de Rusiñol y Aureliano de Beruete. Aparecen ya las escuelas regionales por sus peculiares interpretaciones luminosas y naturalistas de la raza ibérica; Sorolla está representado por el retrato de María Guerrero y por su patético cuadro *Y aún dicen que el pescado es caro...* y Julio Romero de Torres asoma en las carnaciones de oliva de la *Musa gitana*. Más adelante adviene el costumbrismo gitano de Rodríguez Acosta, en contraste con el vasquismo cerrado de Zubiaurre, cuyo cuadro expuesto no se aparta



MUSEO DE ARTE MODERNO. MORENO CARBONERO: JUANA LA LOCA



MUSEO DE ARTE MODERNO. ZULOAGA: EL CRISTO DE LA SANGRE



MUSEO DE ARTE MODERNO. ANGLADA: FANTASÍA

de la oscura cromación, signo ortodoxo de la pintura cantábrica. En esta misma sala, ese otro gran vasco que se llama Elias Salaverría es la contrapartida mística del retablo de Chicharro. Citemos todavía *La Rosa*, moza fragante de Eugenio Hermoso; una marina de Cubells, los *pescadores bretones* de Benedito, y sobre todo ese bizarrísimo, gallardo y madrileño retrato de Répide por López Mézquita. Atendamos ahora a los paisajes limpios y franciscanos de Regoyos, nuestro impresionista.

Como no podía ser de otra manera, una sala se consagra al nervio racial y acerado de Ignacio Zuloaga; el estupendo retrato del pintor alavés Pablo Uranga, el de la señorita Malinowka, los desnudos, el paisaje de Alhama y *El primo Cándido* son prueba de la heterogeneidad de temas en que puede triunfar el gran eibarrés. Pero su temperamento nacional se explaya de modo particular en el áspero celtibero de Segovia, en la tabla mística que es *El Cristo de la Sangre* y en esos torerillos de

estirpe goyesca. Sin embargo, con ser tanto Zuloaga en el arte español del siglo xx, no lo es todo: hay que completarlo con la ampulosa y violenta gama de Hermenegildo Anglada y con los desnudos de vagos recuerdos parisenses que Iturrino llevó a Bilbao. Ahora ved la maravilla paisajística de Mir, caliente y dorada, y esos cuadros amables, serenos, graciosos de Ortiz Echagüe: *Jacobó van Amstel en su casa* e *Interior holandés* son a buen seguro los mejores interiores de la actual pintura española.

Sunyer, Vila Puig, el autorretrato de Miguel del Pino, el *Valle Inclán* de Juan de Echevarría, un desnudo de Aguiar y lo más jugoso y hábil del hábil y jugoso Vázquez Díaz. Pero sin remedio la atención marcha hacia *Las Maniqués* y *Coristas* de ese madrileño renegrido y hosco, pintor de lo más tremendo y miserable, que es José Gutiérrez Solana. Todo lo restante expone las diversas corrientes de nuestro arte de hoy; *El caballo de bronce*, de Gregorio Prieto, es puro expresionismo a lo Chirico; *Mi familia*, de Vila Arrufat, una luminosa composición clásica, y *Mi hija*, de Cristóbal Ruiz, un íntimo eco del impresionismo bañado en luz de Carrière. En esta sala Aurelio Arteta es una vez más el formidable dibujante vasco todo humanidad y color en sus *Hombres de mar* y *Desnudos femeninos*. Tal es el panorama de nuestra moderna pintura, vaivén de tendencias varias y rebusca de fórmulas estables. La escultura, mucho menos cuantiosa, merecería una selección semejante, pero sólo se muestra en algunos mármoles de Canova y Thorwaldsen y sobre todo en las férreas cabezas donde Julio Antonio plasmó la más viril y desenfadada selección de la raza española.

*



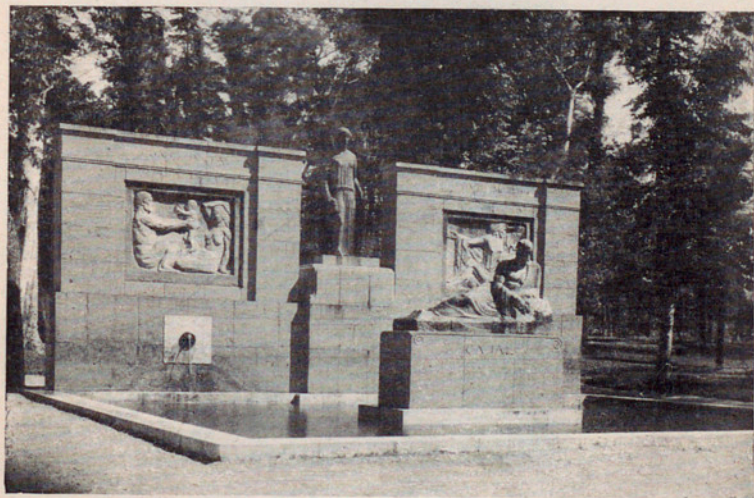
MUSEO SOROLLA: JARDÍN Y ESTUDIO DEL ARTISTA

MUSEO SOROLLA

[91] El Museo Sorolla es fundación de doña Clotilde del Castillo, viuda del extraordinario colorista valenciano. El Estado admitió la donación, en 1931, y las salas se abrieron al público utilizando la casa en que había vivido y trabajado el artista. Sorolla nació en Valencia en el 1863, y murió en Cercedilla (Madrid), sesenta años más tarde. Toda su ruta estética fué una rebusca de la luz y del color, siempre ambicionados por su gran temperamento levantino; la evolución de su cromatismo luminoso progresó siempre y estaba en plena madurez cuando pintó los grandes lienzos con tipos regionales españoles para la *Hispanic Society* de Nueva York. Pues bien, la primera sala de este Museo, una vez atravesado el jardín que tanto amó Sorolla, guarda trece bocetos, algunos a medio concluir, de estas composiciones, cegadoras de luz, encendidas de rojos y verdes vivísimos. Quizá sea ésta la sala más representativa del arte de Sorolla. A continuación queda una serie de retratos familiares, paisajes, desnudos y alguna naturaleza muerta. La gran sala que fué estudio del pintor, además de los objetos que coleccionó amorosamente (telas, vidrios, cerámica, tallas y marfiles), guarda el calor de las paletas y pinceles, la biblioteca de Sorolla y esos cuadros suyos tan característicos de *Los niños jugando en la playa*, centelleantes de sol, bañistas y más tipos populares, bocetos y aún más retratos familiares como el de su hija María convaliente en la Sierra.



EL RETIRO



RETIRO : MONUMENTO A RAMÓN Y CAJAL

RETIRO

[92-93] Nuestra visita a Madrid ha terminado. Cierto que aún restan decenas de suntuosas colecciones particulares, pero en general no son accesibles al público. Descansemos de la contemplación artística entre los verdores del Retiro, el que fué jardín real y posteriormente pulmón del pueblo madrileño. Apartemos la vista de los excesivos monumentos conmemorativos que lo afean y dirijamos nuestra excursión a dos piezas de estética opuesta que son como los hitos extremos de todo el arte español: una es la ruina románica de San Isidoro de Ávila, trasladada desde la vetusta ciudad de las Murallas y de Teresa de Jesús. La otra, con aromas de línea griega, es el monumento a *Ramón y Cajal*, por Victorio Macho. Ningún Museo madrileño podía ofrecernos tal pieza de estatuaría contemporánea: la silueta del sabio y los relieves de la *Fons vitae* y *Fons mortis* pueden ser inmejorable colofón de nuestra visita artística a la capital de España.

EXPLICIT LIBER



RETIRO : RUINA ROMÁNICA DE SAN ISIDORO
DE ÁVILA

ÍNDICE ALFABÉTICO

Este índice debe utilizarse cuando se desee situar en la Guía y en el plano el monumento o museo que interesa, figurando en él los diversos nombres con que es conocido. Por ejemplo: Almudena, Ayuntamiento y Casa de la Aduana, friguran también, respectivamente, como Iglesia de la Almudena o del Sacramento, de Bernardas Recoletas; Casa Consistorial y Ministerio de Hacienda. — La primera cifra, después del nombre, corresponde al número de orden en la Guía, la segunda a la página y la tercera a su situación en el plano.

- Academia de la Historia; 78, p. 103, 4-F.
 Academia de San Fernando; 88, p. 177, 5-E.
 Academia Española, Real; 86, página 123, 5-G.
 Almudena (Iglesia de la Almudena o del Sacramento, de Bernardas Recoletas); 30, p. 40, 4-C.
 Ayuntamiento (Casa Consistorial); 13, p. 20, 5-C.
 Benedictinas de San Plácido; 21, p. 34, 6-D.
 Benedictinos de Montserrat; 42, p. 49, 8-D.
 Bernardas Recoletas (Iglesia de la Almudena o del Sacramento); 30, p. 40, 4-C.
 Calatravas; 28, p. 39, 5-F.
 Capilla del Obispo; 6, p. 12, 4-C.
 Capuchinas; 26, p. 36, 7-D.
 Carboneras del Corpus Christi; 17, p. 28, 5-D.
 Carmelitas Calzadas; 16, p. 28, 5-E.
 Casa Consistorial (Ayuntamiento); 13, p. 20, 5-C.
 Casa de Cisneros; 9, p. 17, 4-C.
 Casa de Juan de Vargas; 3, p. 6, 4-D.
 Casa de la Aduana (Ministerio de Hacienda); 63, p. 78, 5-E.
 Casa de Lope de Vega; 18, p. 29, 4-F.
 Casa de los Lujanes; 8, p. 17, 4-C.
 Casa de Postas (Ministerio de la Gobernación); 57, p. 76, 5-E.
 Catedral de San Isidro; 23, p. 35, 4-D.
 Comendadoras de Santiago; 27, página 36, 8-D.
 Convento de la Encarnación; 15, p. 26, 6-C.
 Corpus Christi (Carboneras); 17, p. 28, 5-D.
 Cuartel del Conde Duque; 41, página 49, 8-C.
 Descalzas Reales; 7, p. 14, 5-D.
 Estatua ecuestre de Felipe III; 11, p. 19, 5-D.
 Estatua ecuestre de Felipe IV; 14, p. 24, 5-C.
 Estudios Reales; 36, p. 42, 4-D.
 Felipe III, estatua ecuestre; 11, p. 19, 5-D.

- Felipe IV, estatua ecuestre; 14, p. 24, 5-C.
- Fuente de Apolo; 60, p. 77, 5-G.
- Fuente de la Cibeles; 58, p. 76, 6-G.
- Fuente de Neptuno; 59, p. 77, 5-G.
- Góngoras (Mercedarias Descalzas); 29, p. 40, 7-F.
- Hospicio de Huérfanos y Enfermos (Iglesia de los Incurables del Carmen); 32, p. 41, 4-F.
- Hospital de Antón Martín; 35, página 42, 4-F.
- Hospital General; 64, p. 80, 3-F.
- Iglesia de la Almudena o del Sacramento de Bernardas Recoletas; 30, p. 40, 4-C.
- Iglesia de Maravillas (San Justo y San Pastor); 48, p. 64, 7-E.
- Iglesia de Recogidas; 33, p. 42, 7-F.
- Instituto de Valencia de Don Juan; 79, p. 106, 9-G.
- Jardín Botánico; 66, p. 81, 4-G.
- Mercedarias Descalzas (Góngoras); 29, p. 40, 7-F.
- Mercedarias Descalzas de Don Juan de Alarcón; 25, p. 36, 6-E.
- Ministerio de Estado; 12, p. 20, 4-D.
- Ministerio del Ejército (Palacio de Buenavista); 45, p. 60, 6-F.
- Ministerio de Hacienda (Casa de la Aduana); 63, p. 78, 5-E.
- Ministerio de la Gobernación (Casa de Postas); 57, p. 76, 5-E.
- Montserrat (Benedictinos); 42, página 49, 8-D.
- Monumento a Ramón y Cajal, en el Retiro; 92, p. 197, 6-I.
- Museo Arqueológico Nacional; 75, p. 87, 7-G.
- Museo Cerralbo; 80, p. 110, 7-C.
- Museo de América; 76, p. 99, 7-G.
- Museo de Arte Moderno; 90, página 189, 7-G.
- Museo del Ejército; 83, p. 121, 5-G.
- Museo del Prado; 87, p. 125, 4-G.
- Museo del Pueblo Español (Palacio de Godoy); 85, p. 122, 6-C.
- Museo de Reproducciones; 77, página 102, 5-G.
- Museo Municipal; 82, p. 115, 7-E.
- Museo Nacional de Artes Decorativas; 81, p. 113, 5-G.
- Museo Naval; 84, p. 121, 5-G.
- Museo Romántico; 89, p. 185, 7-F.
- Museo Sorolla; 91, p. 196, 9-G.
- Observatorio Astronómico; 67, página 82, 3-H.
- Oratorio del Caballero de Gracia; 65, p. 80, 6-E.
- Palacio de Buenavista (Ministerio del Ejército); 45, p. 60, 6-F.
- Palacio de Godoy (Museo del Pueblo Español); 85, p. 122, 6-C.
- Palacio de Liria; 44, p. 60, 7-C.
- Palacio de Miraflores; 39, p. 47, 5-F.
- Palacio de Perales; 40, p. 47, 4-E.
- Palacio de Villahermosa; 71, página 84, 5-F.
- Palacio Episcopal; 4, p. 7, 4-D.
- Palacio Real; 43, p. 51, 5-C.
- Plaza Mayor; 10, p. 19, 5-D.
- Portaceli (San Martín); 47, p. 62, 6-E.
- Puente de Toledo; 38, p. 46, 1-C.
- Puerta de Alcalá; 61, p. 77, 6-G.
- Puerta de Hierro; 62, p. 78.
- Puerta del Parque de Monteleón; 68, p. 82, 7-E.
- Puerta de Toledo; 69, p. 82, 3-C.
- Real Academia Española; 86, página 123, 5-G.
- Ruina Románica de San Isidoro de Ávila, en el Retiro; 93, p. 198, 5-I.
- Salesas (Santa Bárbara); 52, p. 65, 7-G.
- Salesas Nuevas; 72, p. 84, 8-D.
- San Andrés y Capilla de San Isidro; 20, p. 31, 4-C.
- San Antón (Escolapios); 56, p. 73, 7-F.

- San Antonio de la Florida; 55, página 70, 7-A.
- San Antonio de los Alemanes, del Buen Refugio o de los Portugueses; 24, p. 35, 6-E.
- San Cayetano; 46, p. 60, 3-D.
- San Francisco el Grande; 54, página 68, 3-C.
- San Ginés; 22, p. 34, 5-D.
- San Ildefonso; 74, p. 86, 7-E.
- San Isidro (Capilla en San Andrés); 20, p. 31, 4-C.
- San Isidro (Catedral); 23, p. 35, 4-D.
- San Jerónimo el Real; 5, p. 7, 4-G.
- San José; 49, p. 64, 6-F.
- San Justo y San Pastor (Iglesia de Maravillas); 48, p. 64, 7-E.
- San Martín (Portaceli); 47, p. 62, 6-E.
- San Miguel; 51, p. 64, 4-D.
- San Nicolás; 1, p. 6, 5-C.
- San Pedro el Real; 2, p. 6, 4-D.
- San Plácido (Benedictinas); 21, página 34, 6-D.
- Santa Bárbara (Salesas); 52, p. 65, 7-G.
- Santa Isabel; 31, p. 41, 3-F.
- Santiago; 73, p. 86, 5-C.
- Teatinos e Inclusa; 50, p. 64, 3-E.
- Teatro Real; 70, p. 84, 5-C.
- Trinitarias; 19, p. 31, 4-F.
- Venerable Orden Tercera de San Francisco; 34, p. 42, 3-C.
- Virgen del Puerto (La); 37, p. 44, 5-B.

ÍNDICE GENERAL

Este índice debe utilizarse cuando, partiendo de la lectura de la Guía, y conocido su número de relación en la misma, se precise situar el monumento o museo que interesa. El número antes del nombre corresponde al orden en la Guía, y es el mismo del monumento en el plano; a continuación, se indica la página correspondiente en el texto; finalmente, la cifra seguida por una letra fija la situación en el plano.

1. — San Nicolás (Servitas); p. 6, 5-C.
2. — San Pedro el Real; p. 6, 4-D.
3. — Casa de Juan de Vargas; página 6, 4-D.
4. — Palacio Episcopal; p. 7, 4-D.
5. — San Jerónimo el Real; p. 7, 4-G.
6. — Capilla del Obispo; p. 12, 4-C.
7. — Descalzas Reales; p. 14, 5-D.
8. — Casa de los Lujanes; p. 17, 4-C.
9. — Casa de Cisneros; p. 17, 4-C.
10. — Plaza Mayor; p. 19, 5-D.
11. — Estatua ecuestre de Felipe III; p. 19, 5-D.
12. — Ministerio de Estado; p. 20, 4-D.
13. — Casa Consistorial; p. 20, 5-C.
14. — Estatua ecuestre de Felipe IV; p. 24, 5-C.
15. — Convento de la Encarnación; p. 26, 6-C.
16. — Carmelitas Calzadas; p. 28, 5-E.
17. — Carboneras del Corpus Christi; p. 28, 5-D.
18. — Casa de Lope de Vega; página 29, 4-F.
19. — Trinitarias; p. 31, 4-F.
20. — San Andrés y capilla de San Isidro; p. 31, 4-C.
21. — Benedictinas de San Plácido; p. 34, 6-D.
22. — San Ginés; p. 34, 5-D.
23. — Catedral de San Isidro; página 35, 4-D.
24. — San Antonio de los Alemanes, del Buen Refugio o de los Portugueses; p. 35, 6-E.
25. — Mercedarias Descalzas, de Don Juan de Alarcón; página 36, 6-E.
26. — Capuchinas; p. 36, 7-D.
27. — Comendadoras de Santiago; p. 36, 8-D.
28. — Calatravas; p. 39, 5-F.
29. — Mercedarias Descalzas (Gónzoras); p. 40, 7-F.
30. — Iglesia de la Almudena o del Sacramento, de Bernardas Recoletas; p. 40, 4-C.
31. — Santa Isabel; p. 41, 3-F.
32. — Hospicio de Huérfanos y Enfermos (Iglesia de los Incurables del Carmen); página 41, 4-F.
33. — Iglesia de Recogidas; p. 42, 7-F.

34. — Venerable Orden Tercera de San Francisco; p. 42, 3-C.
35. — Hospital de Antón Martín; p. 42, 4-F.
36. — Estudios Reales; p. 42, 4-D.
37. — La Virgen del Puerto; p. 44, 5-B.
38. — Puente de Toledo; p. 46, 1-C.
39. — Palacio de Miraflores; p. 47, 5-F.
40. — Palacio de Perales; p. 47, 4-E.
41. — Cuartel del Conde Duque; p. 49, 8-C.
42. — Benedictinos de Montserrat; p. 49, 8-D.
43. — Palacio Real; p. 51, 5-C.
44. — Palacio de Liria; p. 60, 7-C.
45. — Palacio de Buenavista (Ministerio del Ejército); página 60, 6-F.
46. — San Cayetano; p. 60, 3-D.
47. — San Martín (Portaceli); página 62, 6-E.
48. — Iglesia de Maravillas (San Justo y San Pastor); p. 64, 7-E.
49. — San José; p. 64, 6-F.
50. — Teatinos e Inclusa; p. 64, 3-E.
51. — San Miguel; p. 64, 4-D.
52. — Salesas (Santa Bárbara); página 65, 7-G.
53. — San Marcos; p. 67, 7-C.
54. — San Francisco el Grande; página 68, 3-C.
55. — San Antonio de la Florida; p. 70, 7-A.
56. — San Antón (Escolapios); página 73, 7-F.
57. — Ministerio de la Gobernación (Casa de Postas); p. 76, 5-E.
58. — Fuente de la Cibeles; p. 76, 6-G.
59. — Fuente de Neptuno; p. 77, 5-G.
60. — Fuente de Apolo; p. 77, 5-G.
61. — Puerta de Alcalá; p. 77, 6-G.
62. — Puerta de Hierro; p. 78.
63. — Ministerio de Hacienda (Casa de la Aduana); p. 78, 5-E.
64. — Hospital General; p. 80, 3-F.
65. — Oratorio del Caballero de Gracia; p. 80, 6-E.
66. — Jardín Botánico; p. 81, 4-G.
67. — Observatorio Astronómico; p. 82, 3-H.
68. — Puerta del Parque de Monteleón; p. 82, 7-E.
69. — Puerta de Toledo; p. 82, 3-C.
70. — Teatro Real; p. 84, 5-C.
71. — Palacio de Villahermosa; página 84, 5-F.
72. — Salesas Nuevas; p. 84, 8-D.
73. — Santiago; p. 86, 5-C.
74. — San Ildefonso; p. 86, 7-E.
75. — Museo Arqueológico Nacional; p. 87, 7-G.
76. — Museo de América; p. 99, 7-G.
77. — Museo de Reproducciones; p. 102, 5-G.
78. — Academia de la Historia; página 103, 4-F.
79. — Instituto de Valencia de Don Juan; p. 106, 9-G.
80. — Museo Cerralbo; p. 110, 7-C.
81. — Museo Nacional de Artes Decorativas; p. 113, 5-G.
82. — Museo Municipal; p. 115, 7-E.
83. — Museo del Ejército; p. 121, 5-G.
84. — Museo Naval; p. 121, 5-G.
85. — Museo del Pueblo Español (Palacio de Godoy); p. 122, 6-C.
86. — Real Academia Española; página 123, 5-G.
87. — Museo del Prado; p. 125, 4-G.
88. — Academia de San Fernando; p. 177, 5-E.
89. — Museo Romántico; p. 185, 7-F.
90. — Museo de Arte Moderno; página 189, 7-G.

91. — Museo Sorolla; p. 196, 9-G.
92. — Monumento a Ramón y Ca-
jal, en el Retiro; p. 198,
6-I.

93. — Ruina Románica de San Isi-
doro de Ávila, en el Re-
tiro; p. 198, 5-I.



CAMPO del MORO

PARQUE de MADRID
RETIRO



GUIAS ARTISTICAS
DE
ESPAÑA
ARIES





INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: ¹²⁰1262st

Signatura: *Monroy*
y Guías B

Sala
10. B. B. 31980
Armario

Estante



GUIAS
ARTISTICA
ESPAÑA



MADRID

ARIES