

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXI



C. S. I. C.
1984
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXI



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1984

S U M A R I O

Páginas

ARQUITECTURA Y ARTE RELIGIOSOS

La Iglesia parroquial de Colmenar de Oreja, un cambio de estructura arquitectónica en el siglo XVI, por <i>Aurea de la Morena Bartolomé</i>	9
Maestros de obras madrileños en Guadalajara durante el primer tercio del siglo XVII, por <i>José Miguel Muñoz Jiménez</i>	23
Túmulos madrileños del siglo XVII, por <i>Carmen Sáenz de Miera Santos</i>	37

ARQUITECTURA CIVIL Y URBANISMO

Goya y los Arquitectos de su tiempo, por <i>Fernando Chueca Goitia</i>	45
Diseños para un palacio madrileño del siglo XVIII (hoy Ministerio de Justicia), por <i>Virginia Tovar Martín</i>	53
En torno a la introducción y localización de las Reales Fábricas en el Madrid del siglo XVIII, por <i>Aurora Rabanal Yus</i>	69
Noticias sobre los Reales Jardines Botánicos de Migas Calientes y El Prado, por <i>Carmen Añón Feliú</i>	91
Algunas consideraciones en torno a los Viajes de Agua madrileños (1690-1750). Diseños de José y Manuel del Olmo y J. B. Sachetti para el Arca principal del Viaje de Abroñigal Bajo, por <i>Matilde Verdú Ruiz</i>	117
Antecedentes de la preocupación higiénico-sanitaria en Madrid: Del primer encauzamiento del Manzanares al Plan de Saneamiento Integral, por <i>María Teresa Fernández Yuste</i>	135

BIOGRAFIAS

El Expediente personal de Eloy Gonzalo, por <i>Enrique Pardo Canalís</i>	161
---	-----

EDUCACION

El Colegio de la Inmaculada para niñas huérfanas y la Hermandad del Refugio (1651-1951), por <i>Bernabé Bartolomé Martínez</i>	171
---	-----

EFEMERIDES

Actividades del Instituto de Estudios Madrileños durante el año 1983, por <i>Francisco Arquero Soria</i>	203
---	-----

EPIGRAFIA: LAPIDAS

Epigrafía madrileña perdida, por <i>Ramón Ezquerro Abadía</i>	213
--	-----

FIESTAS

Tres temporadas de Toros en Madrid (1617, 1618 y 1619), por <i>Francisco López Izquierdo</i>	253
---	-----

GASTRONOMIA

El Cocido Madrileño, por <i>José del Corral Raya</i>	285
Panaderos franceses de Madrid en el siglo XIX. Contribución para una historia del pan de la capital, por <i>Rose Duroux</i>	305

HISTORIA

Vicisitudes de la muralla madrileña a lo largo de su historia, por <i>Manuel Montero Vallejo</i>	331
Notas históricas de la Botica del Colegio Imperial, por <i>Rosa María Basante Pol y Ramón García Ada</i>	341
Nuevos datos sobre el Hospedaje del Cardenal Legado Francisco Barberini en Madrid el año 1626, por <i>María del Carmen Simón Palmer</i>	411
La Villa de Madrid en la Guerra por la Independencia: Dos sucesos en el año 1812, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i>	435
Las Alhajas y la Herencia de la Reina Doña María Cristina de Borbón, por <i>Antonio Matilla Tascón</i>	449
Conflictos de intereses entre los comerciantes establecidos y la venta ambulante en Madrid (1900-1930), por <i>Gloria Níelfa Cristóbal</i>	469

LENGUA

La Metáfora en el Español de Madrid, por <i>Victoria Marrero Aguiar</i>	485
--	-----

MADRID Y AMERICA

Proyección Hispanoamericana de Madrid (1881-1888), por <i>María Isabel Hernández Prieto</i>	539
--	-----

GOYA Y LOS ARQUITECTOS DE SU TIEMPO

Por FERNANDO CHUECA GOITIA

Si la vida de Goya se abre y se cierra fuera de Madrid, no cabe duda que su caudal vital lo absorbe la Corte de tal manera, que hombre y ciudad se identifican, se ayudan a vivir y se complementan. Madrid será más Madrid después del generoso derroche de humanidad y arte que el pintor le otorga, y Goya será más Goya después de haber pisado el suelo madrileño, haber sentido en sus mejillas el aire del Guadarrama y haber participado en la vida tumultuosa, a la vez aristocrática y jaranera, de la Corte, confusión y regocijo de las Españas, como decía Galdós. En este caso, confusión, además de la acepción vulgar, tiene la etimológica confusión, es decir, fusión conjunta de todo lo que llega de los cuatro puntos cardinales de las innumerables Españas. El primero que se funde y se confunde es el propio Goya, aragonés llegado a la villa y corte por esa atracción centrípeta que tienen todos los torbellinos.

Goya llegó a Madrid por primera vez el año 1763, siendo un muchacho de diecisiete años, casi un niño. Llegó a participar en los concursos artísticos que promovía la flamante Academia de Nobles Artes de San Fernando. La Academia tenía entonces sus locales en la castiza Plaza Mayor, que acabamos de recuperar para siempre. El bisoño pintor fracasó, pero a pesar de los desengaños y del resentimiento que esto puede llevar consigo, es casi seguro que la ciudad carpetovetónica se le iría metiendo dentro, adentrándose en su espíritu, maleable como la arcilla fresca. El hecho es que tres años después volvió para concursar y fracasar otra vez. Un viaje a Italia y encargos posteriores en Zaragoza restañarían las heridas, hasta que templado el ánimo, con más fuerza y mejores amigos, volvió a Madrid en 1775 para asentarse definitivamente.

Su valedor principal, por ser de la familia y del oficio, fue su cuñado Francisco Bayéu, que, bien situado en la corte, le preparó el camino del triunfo, abriéndole las puertas de la Real Fábrica de Tapices. Pero a su lado no hay que menospreciar tampoco a otros protectores, entre los que ahora nos interesa especialmente el gran arquitecto, casi madrileño, don Ventura Rodríguez. Decimos casi porque si no nació en la Villa del Oso, lo hizo en su provincia, en el pueblo de Ciempozuelos.

A Ventura Rodríguez lo conocería primero en Zaragoza, donde el arquitecto, por encargo del Rey Fernando VI, había empezado la renovación y exorno de la Basílica del Pilar para la que construyó la preciosa Capilla de la Virgen. En este programa de renovación debían intervenir, como es natural, los pintores, para decorar techos y bóvedas. A Goya le encargaron primero la bóveda del Coreto (1771) y más tarde una de las cúpulas. Por aquellos años realizó también las pinturas murales de la Cartuja de Aula Dei, en las afueras de Zaragoza. Su viaje a Italia tuvo que serle muy fructífero para este tipo de composiciones, y los italianismos son fáciles de advertir en las obras de la Cartuja.

Sabemos que las obras del Pilar produjeron pleitos, controversias y discusiones. Más de una vez consecuencia del desparpajo y desenvoltura del pintor, aun a pesar de que todavía no había aprendido a volar con la libertad de su madurez. Era todavía el pajarillo tímido que hace sus ensayos revoloteando en torno al nido, a la vista de sus maestros. Más de una vez Ventura Rodríguez sería el árbitro benévolo que allanaría dificultades y limaría asperezas. Ventura Rodríguez, además de un gran arquitecto, era un carácter bondadoso y un espíritu ecuánime a toda prueba. El hecho es que el arquitecto se aficionó al pintor, treinta años más joven que él y al que podía mirar como a un hijo.

Ventura Rodríguez había sido el maestro indiscutible de la arquitectura madrileña durante el reinado de Fernando VI. Comenzó muy joven su carrera trabajando como delineante en las obras de Aranjuez, a las órdenes, primero de Marchand, y luego de Bonavia, hasta que Juvara, cuando vio unos diseños suyos, lo atrajo a su lado para que le ayudara en las trazas de los grandiosos planes del nuevo Palacio de Madrid. Murió Juvara en 1736, y su sucesor, Sachetti mantuvo a su lado a don Ventura como auxiliar inestimable. Asistió a la colocación de la primera piedra del Nuevo Palacio y ya no se separó de su construcción, donde desde simple delineador pasó a ser colaborador del maestro italiano. La hermosa capilla del Palacio puede considerarse como obra enteramente suya.

Entre tanto en 1749, proyectó y empezó a construir la deliciosa iglesia madrileña de San Marcos, que es un prodigio de ordenación espacial. No existe en ella una sola línea recta, pues incluso su planta está formada por una sucesión de cinco elipses desiguales, armoniosamente relacionadas para formar un espacio escenográfico. El debió cuidar toda la decoración y escoger los artistas que habían de trabajar en retablos y pinturas. Así lo solía hacer para que sus obras alcanzaran la unidad deseada. Quién sabe si años más tarde hubiera solicitado el concurso de Goya, pero entonces nuestro pintor era todavía un niño. Los frescos los hizo un compañero de la Academia, el pintor Luis González Velázquez.

No podemos hacer, ni mucho menos, el catálogo de las obras que don Ventura proyectó y construyó en Madrid durante una vida fecunda como pocas. Muchas, además han desaparecido. Pero las que quedan, bastan para inmortalizarle. Aparte de las citadas, renovó interiormente la iglesia de la Encarnación, construyó el Palacio de Liria y comenzó el de Altamira y realizó la hermosa ordenación del Paseo del Prado, perla del urbanismo carloter-cista, construyendo las fuentes de la Cibeles, Neptuno, las Cuatro Estaciones o de Apolo, las llamadas Cuatro Fuentes y la de la Alcachofa, que antes estaba en el Prado y hoy en el Parque del Retiro.

Ventura Rodríguez introdujo a Goya en uno de los círculos más reservados e interesantes de la principesca sociedad de entonces. La familia del Infante don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, que, después de abandonar la mitra de Toledo, se casó con una bella dama aragonesa, doña Teresa de Vallabriga, y se retiró a una tranquila vida familiar. Vivía el infante semidesterrado, en los palacios de Arenas de San Pedro o de Bobadilla del Monte, que habían sido proyectados por su arquitecto y amigo Ventura Rodríguez. Jovellanos nos dice que «para señalar más bien este linaje de aprecio, mandó su Alteza retratar a Rodríguez, significando que gustaba de tenerle siempre a la vista y fió este encargo al vigoroso pincel de don Francisco de Goya». El retrato del arquitecto emigró andando los años a una colección extranjera, pero queda una buena réplica de la época en la Academia de San Fernando. La amistad del infante hacia el arquitecto se extendió luego al pintor, que retrató sucesivamente a la familia y más tarde a una de las hijas, la Condesa de Chinchón, que casó con Godoy y quedó inmortalizada para siempre por Goya en uno de los retratos más sutiles, más finos e inefables de la pintura universal. Niña frágil y temerosa, que parece como abrumada por la próxima maternidad. Todo ello está expresado con tanta delicadeza como ternura. No es difícil advertir que en este caso los pinceles iban conducidos igualmente por la inspiración y el cariño.

Carlos III, al ocupar el trono, impuso a su arquitecto preferido, el italiano Francisco Sabatini, otorgándole todos los encargos que dimanaban de la corona, que era como decir todo lo importante que se hacía en aquel período decididamente centralista. Con esto el gran don Ventura Rodríguez quedó relegado a un lugar secundario y su obra se dispersó por las provincias. Mucho debía apreciar Carlos III a Sabatini, a quien colmó de honores y prebendas. Era nada menos que Brigadier, Mariscal de Campo, Caballero de Santiago, Consejero nato en el Supremo de la Guerra, Comendador de Fuente del Maestre, Gentilhombre de Cámara de Su Majestad, etc. Como tantas veces sucede en España, lo que jamás podía soñar un nativo, lo alcanzaba sin dificultad un extranjero. Uno se inclinaría a ver un caso flagrante de favoritismo e injusticia, si no estuvieran las obras del propio Sabatini para darnos el mentís más rotundo. Mucho fue el favor, pero mucho era el talento de Sabatini; el hombre que hizo la Puerta de Alcalá y el Ministerio de Hacienda está a salvo de toda crítica. Una vez más la conducta de Carlos III resultaba irreprochable.

También don Francisco Sabatini se fijó en nuestro pintor cuando hubieron de hacerse los cuadros para la iglesia del Real Monasterio de Santa Ana, de Valladolid, que se construyó con sus trazas. Los cuadros del altar debían ser seis. Tres se encargaron a Goya y tres a su cuñado, Ramón Bayeu. Los de Goya pudieron verse por primera vez fuera de su lugar de origen gracias a los organizadores de una exposición celebrada hace años en el Casón. Su interés reside en que, a pesar de un academicismo impuesto por el caso y quizá por el arquitecto, despuntan novedades de color y factura que hacen pensar en atisbos zurbaranescos.

Sabatini proyectó también el retablo de los capuchinos del Prado, para el que pintó la espléndida Anunciación, que ha sido una de las revelaciones de la misma exposición. En esta obra, genial para su fecha, 1785, se percibe latente la manera personal que se desarrollase caudalosa en la ermita de San Antonio de la Florida.

También Sabatini se hallaba completando y reformando la Iglesia de San Francisco el Grande, cuando a Goya se le encomendó el cuadro de San Bernardino de Sena (1781), que fue uno de sus primeros encargos de responsabilidad. La iglesia de San Francisco, para la que Ventura Rodríguez había presentado unos planos grandiosos, tuvo la mala fortuna de caer en manos del hermano lego Francisco de las Cabezas y tuvo que ser Sabatini quien diera remate a la obra, realizando la fachada, que puede considerarse obra completamente suya. A pesar de que San Francisco el Grande nunca

ha merecido de la crítica más que censuras, es una iglesia que se impone por la majestad de sus volúmenes. La fachada, problema difícil para Sabatini, está resuelta con grandeza y un énfasis muy romano. Son un acierto su tratamiento convexo, y la manera triangular de relacionarse sus dos torrecillas y la linterna de la cúpula.

Goya siempre se sintió obsesionado por la rotunda forma de San Francisco emergiendo en la silueta más expresiva de Madrid, la que se descubre desde el Manzanares. En su delicioso cuadrito la «Pradera de San Isidro», San Francisco es la eminencia urbana que ordena el paisaje. En múltiples cartones para tapiz aparece al fondo la masa de San Francisco, tratada a veces como pura abstracción geométrica. Así sucede con el que lleva el título «La Cometa». De la arquitectura de los fondos de Goya nos hemos ocupado en un artículo titulado «Goya y la arquitectura» aparecido en la revista de *Ideas Estéticas*¹.

Pero la oportunidad más importante que se le ofreció a Goya como colaborador en una empresa arquitectónica, fue la decoración al fresco de la ermita de San Antonio de la Florida.

Esta pequeña ermita tiene una historia un tanto accidentada. Su origen parece ser una que había cerca de la antigua Puerta de San Vicente. Luego al abrirse la carretera de Castilla, hubo de derribarse. Pero en 1770, Carlos III encargó a Sabatini la construcción de una tercera capilla dedicada a San Antonio, que gozaba en el lugar de una gran devoción popular. Esta pobre capilla apenas disfrutó unos años de vida, pues en 1792, se derribaba para ordenar los jardines de la Florida y la Moncloa. Carlos IV, deseando dar satisfacción al Santo y a sus devotos, decidió levantarla de nuevo en sitio más ameno y todavía más elejado en dirección al Norte. El propio Rey puso la primera piedra y sufragó con toda esplendidez toda la obra, que quedó terminada en 1796, fecha que llevan los espléndidos herrajes de la puerta principal.

Dos años después, Goya realizó los extraordinarios frescos, una de sus obras más geniales, pintando sin parar, día a día, desde el 1 de agosto al 20 de diciembre de 1798. Esta zarandeada ermita fue definitivamente salvada gracias al pintor. Es muy posible que de no existir las pinturas, patrimonio hoy de la humanidad culta, la pequeña capilla hubiera desaparecido otra vez víctima de las reformas urbanas del sector. Es más, para salvarla definitivamente y conservar los frescos, se construyó al lado otra gemela e igual

¹ Núms. 15-16, julio a diciembre de 1946. Aparece también en *Varia Neoclásica*. Instituto de España, Madrid, 1983.

donde se trasladó el culto, dejando la antigua convertida en Museo y Panteón de Goya.

Esta pequeña ermita se atribuye a un arquitecto italiano llamado Francisco Fontana. Tormo recoge este dato, pero afirma que no se tiene otra noticia de él. Tampoco las fuentes de Tormo aclaran nada. En principio nos extraña mucho la existencia de un arquitecto romano del mismo nombre, que acaso ha dado pábulo a esta atribución. Nosotros, en principio, y dispuestos a rectificar en cuanto surja un dato documental cierto, creemos que esta iglesia puede ser fruto de Sabatini, o de Villanueva, o de los dos. Nos explicaremos: Sabatini construyó la ermita anterior que se derribó en 1792. Pudo dar los planos para la nueva antes de morir en 1793. Pudo también, sin dar planos, aconsejar que se hiciera igual o parecida a la derribada. El arquitecto que sucedió a Sabatini como maestro mayor de las obras reales fue Juan de Villanueva; por consiguiente, tratándose de obra real y de las fechas por las que se hizo, Villanueva tuvo que intervenir. Entonces podrían darse varios casos: que Villanueva hubiera partido de un proyecto de Sabatini; que, simplemente hubiera tratado de recordar la antigua capilla o que hubiera realizado un proyecto enteramente suyo. Los exteriores y silueta de la ermita recuerdan a Sabatini, mientras que el orden corintio interior y la molduración se asemejan a las obras más delicadas del arquitecto del Museo del Prado.

Como quiera que sea, se trata de una obra arquitectónica primorosa, de felicísimas proporciones y de un detalle exquisito. Lo que sucede es que ante el genio de Goya todo palidece y nadie ha parado mientes en el soporte de tanta belleza. Es lástima, porque la iglesia bien merece atención. Incluso desde el punto de vista de los frescos, no se puede perder de vista la arquitectura. En general, se han valorado demasiado en abstracto, sin tener en cuenta su integración en un espacio arquitectónico. Goya tuvo muy en cuenta la arquitectura al realizar su obra. Aparte del fresco de la cúpula y su barandal perfectamente apropiado a la forma arquitectónica; aparte las figuras femeninas que encuadran «arquitectónicamente» los huecos de luz, todo, hasta el más pequeño detalle pictórico está en integración con la arquitectura.

Si el arquitecto fue Villanueva, como suponemos, posiblemente trataron de esas cuestiones en común. Villanueva era hombre de gran prestigio y de una extremada pulcritud en todas sus creaciones. No es verosímil que dejase al azar una labor tan delicada como la decoración pictórica del templo. Que Goya trató al arquitecto, está más que probado con la existencia del retrato que le hizo y que es uno de los mejores, si no el mejor, de los que conserva la Academia de San Fernando. En fin, dejemos pues, por ahora, estas con-

jeturas en espera de nuevos estudios o documentos acaben de esclarecer el problema.

No queremos extendernos más en un artículo de revista, pero podíamos seguir probando con más datos y observaciones hasta qué punto Goya estuvo relacionado con los arquitectos más famosos de su tiempo y en qué medida intervino en el renacimiento arquitectónico de nuestro siglo XVIII, que, a la larga, también influyó en su pintura. No olvidemos la formación neoclásica de Goya, que tuvo que reforzarse con el trato de los arquitectos y su participación como pintor en muchas obras arquitectónicas de este estilo. Es tan inmenso y plurivalente el genio de Goya, que por cualquier parte que lo abordemos encontramos motivos de sugerente meditación.