

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXXI



C. S. I. C.
1992
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXXI



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1992

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	11
Arte	
La distribución de habitaciones del piso principal de palacio, por José Luis Sancho	19
La casa de Rebeque o casa taller de escultura, por M ^a Luisa Tárraga Baldó	41
Primera fábrica de alfombras turcas en Madrid 1740-1776, por Juan Carlos Galende Díaz	57
Tres casas de recreo madrileñas, por Africa Martínez Medina	61
Escultura monumental de Emiliano Barral, por Elena Díaz Rivero .	71
Notas para una historia de la rejería arquitectónica y de los hierros artísticos madrileños (III ^a parte). El siglo Xx, por Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso	85
El panteón de hombres ilustres de la Basilica de Atoca, por Francisco Arquero Soria	95
La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: un espacio rococo en clave italiana, por Virginia Tovar Martín	103
Puente de viveros: formas, economía, sociedad entre los siglos XIV al XVII, por Pilar Corella	153
Bibliografía	
Nuevas impresiones del taller de Pedro Madrigal (1586-1604), por Yolanda Clemente San Román	187
Datos en torno a la bibliografía y difusión de la literatura popular en el Madrid del siglo XIX: la imprenta manual de Manuel Minuesa (1816-1888), por Pura Fernández	225
Historia	
Apuntes sobre la construcción y la vivienda en el medievo madrileño, por Manuel Montero Vallejo	241
El corregidor de Madrid don Juan de Deza: 1497 a 1499, por Antonio Matilla Tascón	253

	<u>Págs.</u>
La Plaza Mayor de Madrid (1617-1619), por Magdalena de Lapuerta Montoya	259
Madrileños en America en el siglo XVI, por José Valverde Madrid	273
Comerciantes de mantenimientos en el Madrid de finales del siglo XVII, por Ana Rosa Domínguez Santamaría	295
Don Antonio de Beaufort y el archiduque Leopoldo guillermo, por José Antonio Martínez Bara	303
La calle de la Platería en el Madrid del siglo XVII (I), por M ^a A. Vizcaíno	337
El primer plano del monasterio de Montserrat de Madrid, por Ernesto Zaragoza Pascual	353
Hechos y sucesos madrileños que cumplieran centenario en 1993, por José del Corral	367
Música	
Maestros de la Real Capilla Madrileña (II): José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738), por Paulino Capdepón Verdú	377
Religión	
Entre la vanidad y el silencio, (los niveles de religiosidad en el Madrid del siglo XIX), por V. Castro Torregrosa, J. Gómez Sánchez, F. Negredo del Cerro, B. Pérez Morales, R. Sánchez García y C. Soriano Triguero	387
Sociología	
El principio del mismo salario a igual trabajo: su aplicación en las bases de trabajo para el Madrid republicano (1933-1934), por María Gloria Núñez Pérez	411
Toponimia	
Reyes y príncipes en el callejero madrileño, por Ramón Ezquerria Abadía	433
Ajustes y desajustes en la toponimia madrileña (1967-1992), por Luis Miguel Aparisi Laporta	441
Toros	
Corridas reales de toros celebradas en Madrid en 1803, por Miguel Angel López Rinconada	461

	<u>Págs.</u>
Urbanismo	
Transformaciones urbanísticas y genesis de una plaza en el Madrid de los siglos XVII y XVIII: los mostenses, por Félix Díaz Moreno	497
La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia, origen, evolución y virtual supresión del empleo, por Beatriz Blasco Esquivias	509

ESCULTURA MONUMENTAL DE EMILIANO BARRAL EN MADRID

Por ELENA DÍAZ RIVERO

Los estudiosos de la escultura monumental madrileña coinciden al señalar que Madrid, comparada con la urbes europeas de características similares, no es una ciudad monumental. Esta escasez de obras conlleva a que el número de esculturas por autor sea reducido y cuando queremos analizar la estatuaria de un escultor determinado, es obligado el desplazamiento a distintos puntos del casco urbano.

Estas normas tienen su excepción en la obra de Emiliano Barral quien desde 1930 a 1936, realiza seis monumentos para Madrid. Esta cantidad sólo ha sido superada por Mariano Benlliure y Lorenzo Coullaut Valera, aunque el periodo de tiempo que emplearon fué sensiblemente más elevado, pues el primero necesitó cuarenta y cuatro años para realizar alrededor de quince monumentos y el segundo treinta para materializar siete. También es excepcional la situación física de su obra: cinco de esos seis monumentos podemos contemplarlos en el apacible y cómodo recinto del Cementerio Civil del Este; del sexto sólo ha llegado hasta nosotros la cabeza de Pablo Iglesias que podemos ver en la sede del PSOE, en la calle Ferraz.

Antes de entrar en el recinto del Cementerio Civil, queremos anotar que desde las épocas más tempranas de la historia humana, el arte funerario ha expresado las creencias metafísicas del hombre del modo más directo e inequívoco que cualquier otra forma de expresión artística. Por ejemplo, el arte sepulcral clásico era retrospectivo y representativo, mientras que el egipcio era representativo y mágico. Con el cristianismo el arte funerario se centra de nuevo en el futuro, como ascensión del alma inmortal y durante siglos se abstiene de representar la vida pasada de los muertos, excepto en los sepulcros de los santos. Con el Renacimiento se introduce el elemento biográfico y panegírico, que se completa con imágenes alegóricas y representaciones tipificadas de carácter simbólico¹.

¹ PANAFSKY, ERWIN. "Estudios sobre Iconología". Alianza Universidad. Madrid 1985, págs. 250-252.

Para aproximarnos a las características de los monumentos funerarios de los años treinta, de la mano del escultor segoviano Emiliano Barral, comencemos nuestro paseo por este Cementerio observando sus obras de acuerdo a su complejidad formal.

El más sencillo de composición corresponde a la tumba de Juan Alonso Gutiérrez (F.1). Sobre un pedestal una joven sentada, con las piernas dobladas, apoya la cabeza en sus rodillas, en una actitud triste y recogida, pero serena sin dramatismos. El volumen está construido con grandes planos muy simplificados de marcadas aristas en los pliegues de las telas y en el arco superciliar. Para matizar la obra se ha utilizado el contraste de texturas entre la piel, la tela y la base. La estructura general se encuadra en un tronco de pirámide irregular con cuatro puntos de vista claramente definidos (L.I.C).

El concepto plástico que se observa en estos monumentos de Barral y que se hace extensible a casi toda su obra, es producto del entusiasmo de los escultores de este periodo por las civilizaciones primitivas, por la visión cúbica del espacio escultórico y por el empleo de formas amplias, robustas y esquemáticas.

La tumba de Jaime Vera (F.2) consiste en una estructura que recuerda a los sepulcros clásicos, ornamentada con bajorrelieves en los laterales más largos, tallados en piedra con el modelado sobrio y los planos rotundos característicos del autor, quedan encuadrados en rectángulos rodeados de una decoración arquitectónica escueta y bien ejecutada, pero con mayor poder de atracción visual que ellos. Es interesante el relieve de la derecha porque es el único caso dentro de la escultura funeraria de 1920 a 1936, omitiendo las obras de taller, en el que se representa el tema clásico de la muerte con un esqueleto perseguido por una figura que va a caballo con una serpiente en la mano². La serpiente es símbolo del tiempo y el esqueleto o las calaveras se han utilizado desde la Edad Media dentro de la Iconografía de la muerte³.

Este monumento, que destaca por su originalidad de las tumbas próximas, está rodeado de demasiados elementos que dificultan su contemplación adecuada.

Tanto en la obra que acabamos de mencionar como en las próximas que analizaremos de Barral hay que destacar la relación que este escultor establece entre los elementos escultóricos y los arquitectónicos, pues en sus monumentos la arquitectura adquiere un papel relevante, ordenando y organizando el espacio monumental al que las estatuas aportan el mensaje iconográfico.

Los dedicados a Dámaso Gutiérrez Cano y a la Familia Luchsinger, están configurados como espacios escenográficos, donde la composición queda definida al

² PANAFSKY, E. "Estudios..." op. cit. págs. 97-101. Analiza la relación de Kronos con Saturno y con la muerte y sus atributos.

³ BIALOSTOCKI, JEAN "Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes". Barral 1973, pág. 187.

fondo por una estructura de piedra, ante la que se ordenan los elementos escultóricos a modo de personajes (L.2). Es característico en este tipo de obras que la percepción óptima esté concebida desde un lugar concreto, aunque girando sobre un ángulo de 180° se pueden percibir vistas interesantes que completan la idea (L.1.B). Así, en la tumba de Dámaso Gutierrez Cano (F.3), una estructura rectangular de granito enmarca un gran relieve alegórico a la vida y la muerte, situando en primer término a un niño de corta edad, que representa el comienzo de la vida; en la zona central tres hombres y dos mujeres jóvenes, en actitud dinámica llevan nuestra mirada desde el niño hacia la figura yacente de un hombre, situado en el lado opuesto, símbolo de la muerte, indicando así el camino que todos recorreremos. En el extremo derecho de este relieve, cierra la composición la figura exenta de una joven sentada con la cabeza apoyada en las rodillas, de similares características a la que vimos en la tumba de Juan Alonso Gutierrez. Al colocar un niño y personas jóvenes lamentándose por la ausencia del fallecido se intensifica la idea de fugacidad de la vida.

Los volúmenes de granito, de perfecto trazado geométrico, donde predomina la horizontal –imagen estable por excelencia– están enriquecidos con las formas orgánicas que generan direcciones inclinadas y quebradas, ya que incluso la posición de la figura yacente determina una línea de fuerte movimiento visual. El modelado escueto y sobrio está en armonía con el planteamiento general, sólo la anatomía del niño resulta forzada. Las diferencias formales están marcadas con el color de los materiales: en los elementos más estables predominan los tonos oscuros, mientras que para los dinámicos se emplean piedras claras (L.3; F.3).

Con un concepto similar se erige la tumba de la Familia Luchsinger. Un muro y volúmenes geométricos de granito encuadran la composición a modo de “puesta en escena” (L.2) en la que una madre joven aparece recostada dialogando con un niño que se abraza a su cuello (F.4). Talladas en suaves y rotundos planos, las figuras están colocadas formando un tronco de pirámide irregular que contrasta con las direcciones verticales y horizontales del escenario arquitectónico (L.4). Si bien las estatuas son exentas, por su ubicación en ese gran escenario de piedra se aproximan más a las características del altorrelieve, debiendo efectuarse la percepción global desde un área concreta (L.1.B).

De nuevo en esta obra las figuras se materializan en piedras más claras que el fondo, y en las telas la textura es más vibrante que la empleada para la piel. La imagen final es serena, con un dinamismo ponderado en perfecta armonía con el entorno.

También en este caso se repite la idea de la vida como algo efímero y breve, un contraste frecuente en la iconografía sobre la muerte que dependiendo de épocas y modas, adquiere un carácter trágico, resignado, de liberación, etc.

En esta maternidad no vemos rasgos dramáticos ni de dolor, por el contrario, la escena nos muestra una relación cariñosa y tierna. Son los sentimientos de humanidad, ternura y afecto los que, según ha indicado la familia, se han destacado en esta obra.

El mausoleo dedicado a Pablo Iglesias (F.5) también está encuadrado por paramentos y volúmenes de piedra, pero en vez de crear una superficie continua, forman un doble ritmo ascendente de izquierda a derecha que, a su vez, genera un espacio interno donde está la tumba del fallecido (L.5). Existe un ángulo de observación principal desde el que se aprecia globalmente el conjunto rodeado de follaje, pero para contemplar el retrato del político y los relieves interiores hay que penetrar en el espacio del monumento, con lo que la actitud estática que propone una imagen frontal se vuelve activa (L.1.D; L.6).

Toda la estatuaría está en piedra, pero el tratamiento de cada motivo es diferente. La maternidad está resuelta con volúmenes curvos y extremadamente sencillos, carentes de los detalles que no sean imprescindibles para su identificación. El contenido simbólico de esta maternidad es de abandono y dolor ante la pérdida del protector de las clases menos privilegiadas. En el relieve con la figura masculina, los planos son cortantes y angulosos; la cara y los cabellos están más definidos y el plano del fondo aparece surcado por unas estrias que incrementan la dirección ascendente de la figura, de anatomía desproporcionada. Donde el escultor busca mayor naturalismo es en el retrato de Pablo Iglesias, de modelado sobrio, pero en el que lógicamente se aprecian más detalles que en el resto de las esculturas, a fin de lograr el parecido. Esta cabeza se integra con la base que la sustenta, formando un bloque en el que podemos ver las marcas del puntero, que contrastan con el acabado delicado del retrato (F.6).

Toda la arquitectura está ornamentada con diversos motivos geométricos que se mezclan visualmente con las figuras, lo que unido a la similitud tonal de una y otras, hace que la estatuaría pierda el poder de atracción que tiene en otras obras del autor, pues si en aquellas domina la parte escultórica o se consigue un adecuado equilibrio entre ambos elementos, en este mausoleo es mucho más potente la arquitectura.

Hemos visto como en estas esculturas funerarias se reitera la idea de fugacidad de la vida; pero el recuerdo es una forma de inmortalidad, y si no, como último recurso de eternidad están las sepulturas que adornan las tumbas, haciendo el arte la garantía de la continuidad de la vida, condensada en las palabras de Hipócrates “la vida es breve, el arte extenso”.

El destruido monumento a Pablo Iglesias (F.7), del que podemos hablar por referencias gráficas⁴, era una obra diseñada por el arquitecto Esteban Mora, con una

⁴ En 1932 se convoca un concurso para la realización de un monumento dedicado a Pablo Iglesias. Se adjudica la obra a la maqueta presentada por E. Barral y Esteban de la Mora y el 3 de mayo de 1936 se inaugura el monumento en el Parque del Oeste, donde ahora lo sustituye el del General S. Martín. Quedó en primera línea de fuego y acabada la guerra sólo subsistía algo del peristilo.

La cabeza del líder del obrerismo, 1.500 kg. de granito, muy deteriorada se ocultó en los jardines de Cecilio Rodríguez, bajo tierra, siendo descubierta en 1979 y entregada en depósito a la sede del PSOE.

concepción dinámica y abierta del espacio, donde el espectador no era sólo un observador externo, sino que debía integrarse en el monumento para obtener una idea completa del mismo (L.I.D.).

Encuadrado en un esquema rectangular, tenía más superficie vacía que construida y esta se limitaba tan sólo en dos laterales cerrados por una gran estructura porticada en forma de L, sustentada por pilastras en uno de sus lados en tanto que en el otro esas se alternaban con paños de muro que dejaban ver desde fuera las pinturas sobre la vida y obra de Pablo Iglesias, realizadas por Luis Quintanilla (L.7).

En toda la composición, incluida la zona ajardinada, dominaba la línea recta que sólo rompía su ritmo vertical y horizontal con los motivos escultóricos, con las pinturas y con la vegetación circundante. Este dominio de la recta, sobre todo de la horizontal, daban al conjunto una interesante sensación de estabilidad matizada y enriquecida con el juego de planos que forman las pilastras, el espacio exterior y los murales interiores.

En las fotografías de la época vemos a Barral modelando en barro el retrato del líder socialista y el grupo de los trabajadores. La cabeza de Pablo Iglesias, adosada al muro central, estaba colocada sobre un pedestal rodeado de una fuente. Tallada en granito, los rasgos del político se concretan en amplios planos simplificados y con tendencia a la geometrización. Al extremo del otro brazo del pórtico, el grupo de trabajadores, de parecidas características estéticas y también tallados, avanzan elevando sus brazos que soportan el porvenir. Este grupo se une simbólicamente con la cabeza de su líder formando una dirección oblicua.

En este monumento la estructura arquitectónica es quien determina y domina visualmente la composición, mientras que, como se ha indicado, las estatuas y la pintura aportan el mensaje, aunque debido a la economía de elementos ornamentales el contraste entre geometría y figuración es muy evidente y la escultura no es "absorbida" por la arquitectura.

De este rápido análisis de los monumentos de Barral, comprobamos cómo ciertas características favorecen el natural encuentro de los monumentos con el espectador, en tanto que otras van en detrimento de las obras escultóricas. Aquellas que están rodeadas de excesiva ornamentación pierden parte de su poder de atracción; por el contrario, las que en sus proximidades carecen de elementos que distraigan la atención, se armonizan en un diálogo fluido con el medio, al no establecerse una competencia visual entre ambas.

El contraste formal entre la geometría y los elementos figurativos jerarquiza, favorablemente, el nivel de observación.

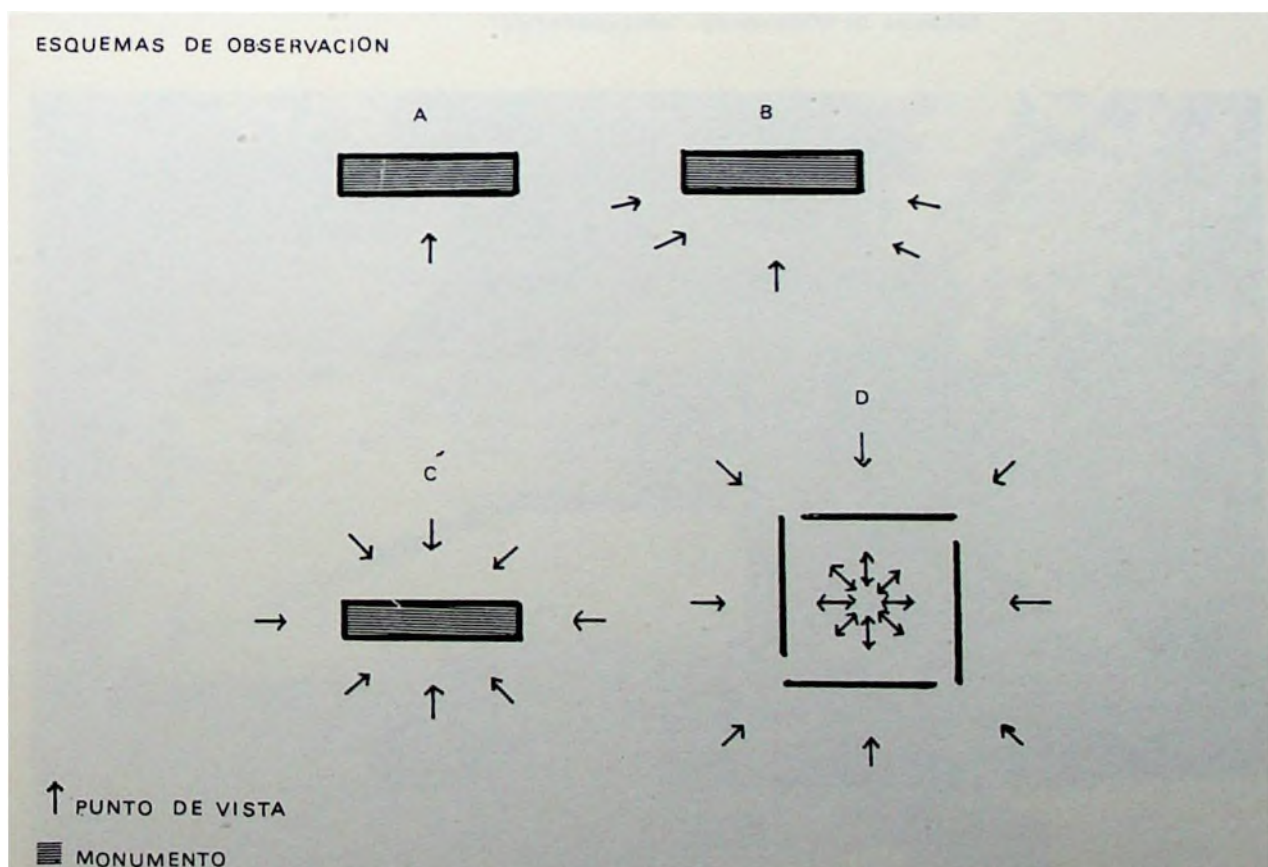
La igualdad o similitud tonal "funde" a las esculturas con el medio, mientras que la diferencia de color destaca unas formas de otras. Así el color se emplea para ordenar la lectura de los monumentos, destacando las partes más relevantes de las que están en un plano secundario o discreto.

BIBLIOGRAFIA

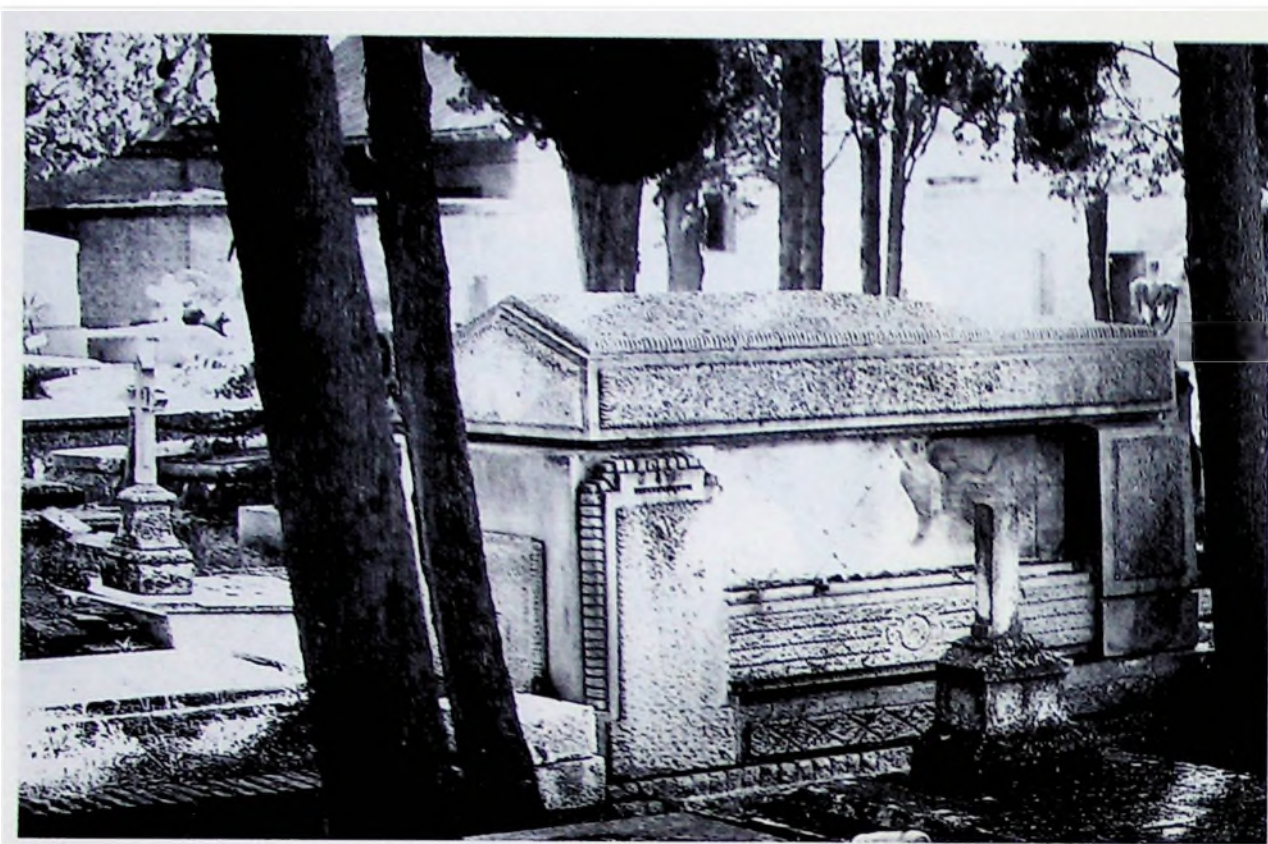
- CAYETANO, CARMEN; CORELLA, PILAR; SAN, JOSÉ MARÍA; CORRA, JOSÉ MARÍA. "Enciclopedia de Madrid. Fuentes. Lápidas. Esculturas y Funerarios". Ediciones Giner. Madrid 1988.
- BIALOSTOCKY, JEAN. "Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las Artes". Barral. 1973.
- MARÍN MEDINA, J. "La escultura española contemporánea. 1800-1978. Historia y evaluación crítica". E. Arcón. Madrid 1978.
- SÁNCHEZ RIVERO, A. *Arte Español*. Madrid. 2.º Trimestre 1929. Año XVIII. Tomo X. N.º 2.
- SANTAMARÍA, J.M. "Emiliano Barral". Catálogo Exposición Homenaje en el Torreón de Lozoya. Publicaciones de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. 1985.
- "*El Socialista*" Números. 6602, de 6 de abril 1930; 8126, de 3 de mayo 1936; 8127 de 5 mayo 1936.



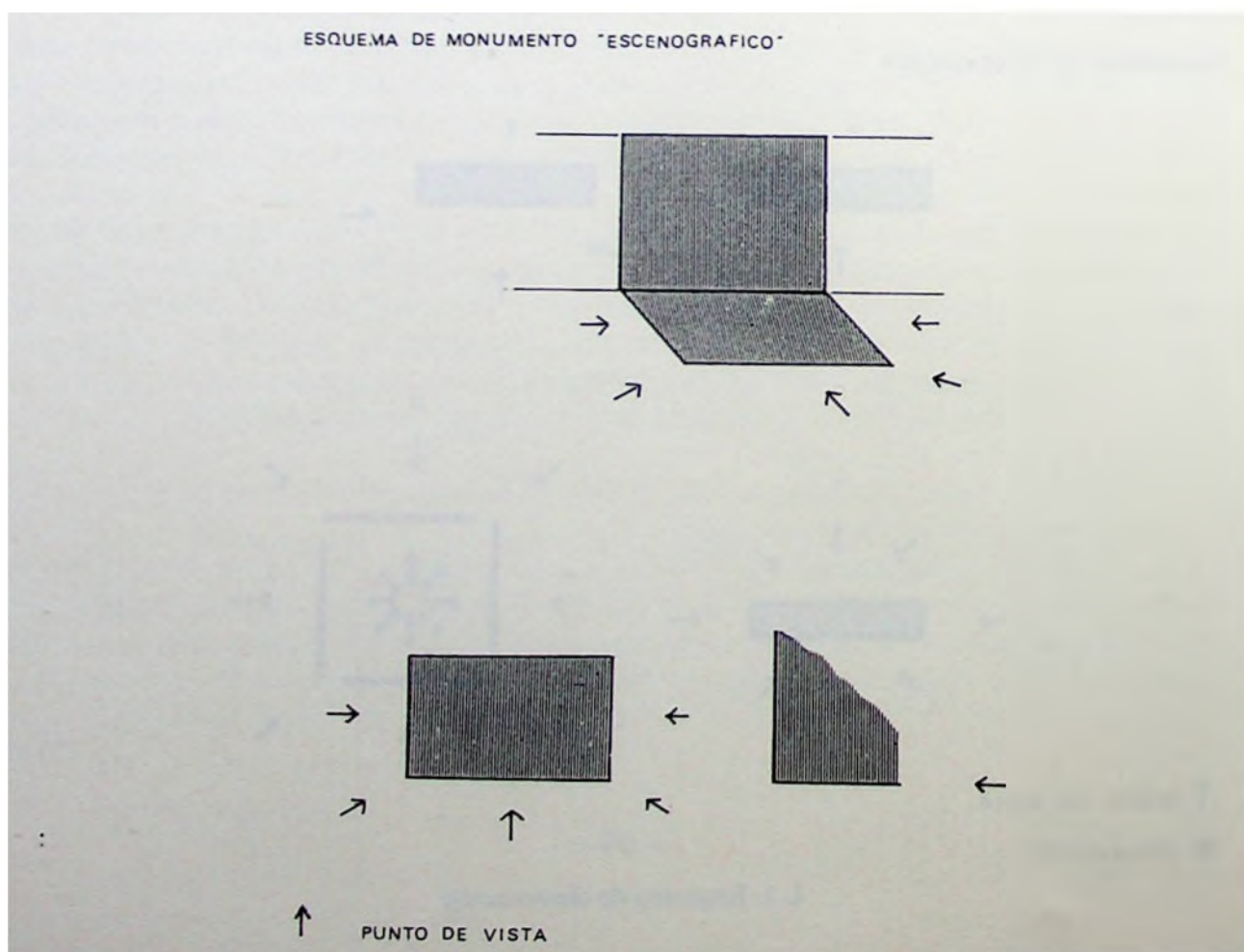
F.1. Tumba de Juan Alonso Gutierrez.



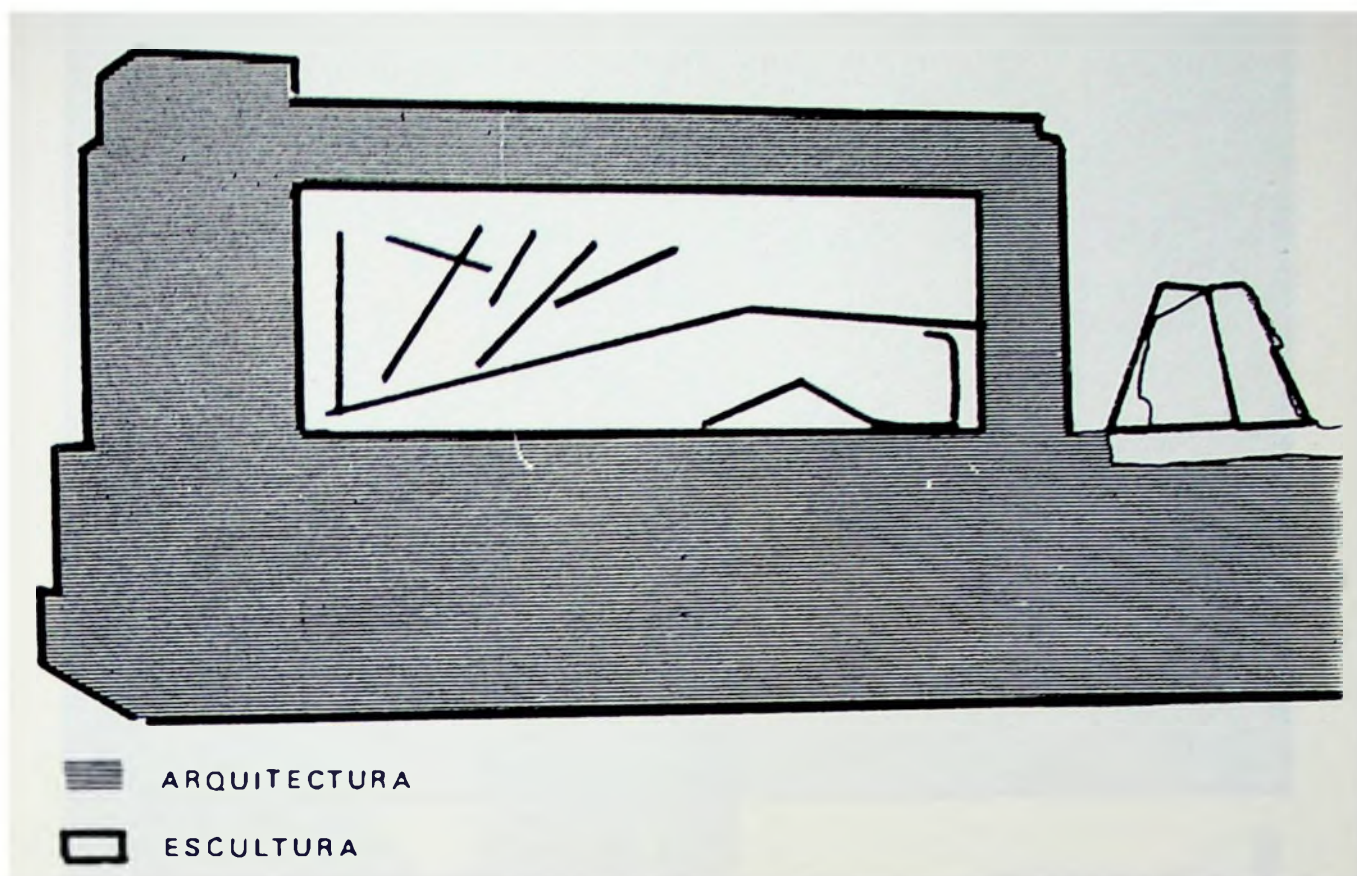
L.1. Esquema de observación



F.2. Tumba de Jaime Vera



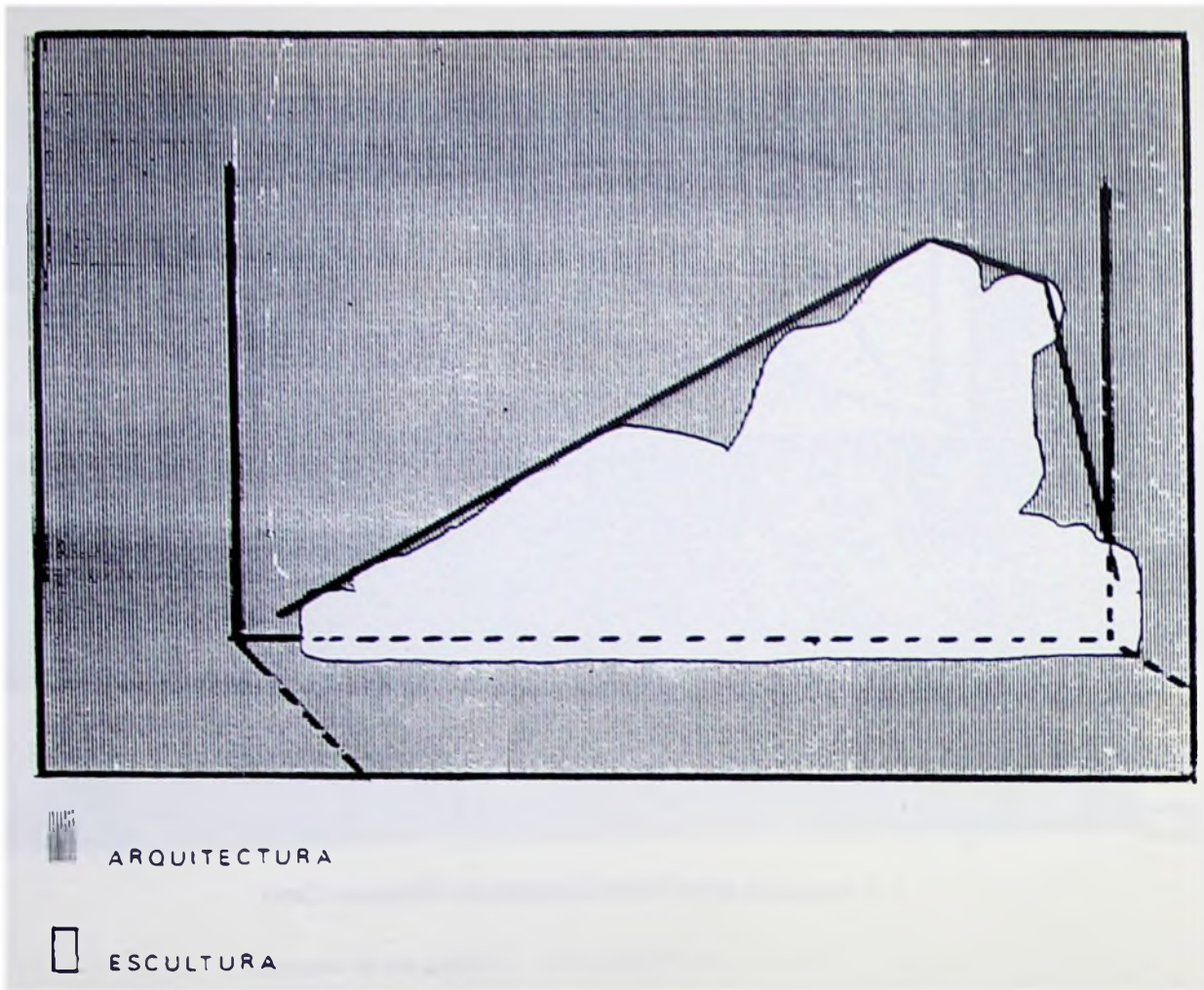
L.2. Esquema de monumento "escenográfico".



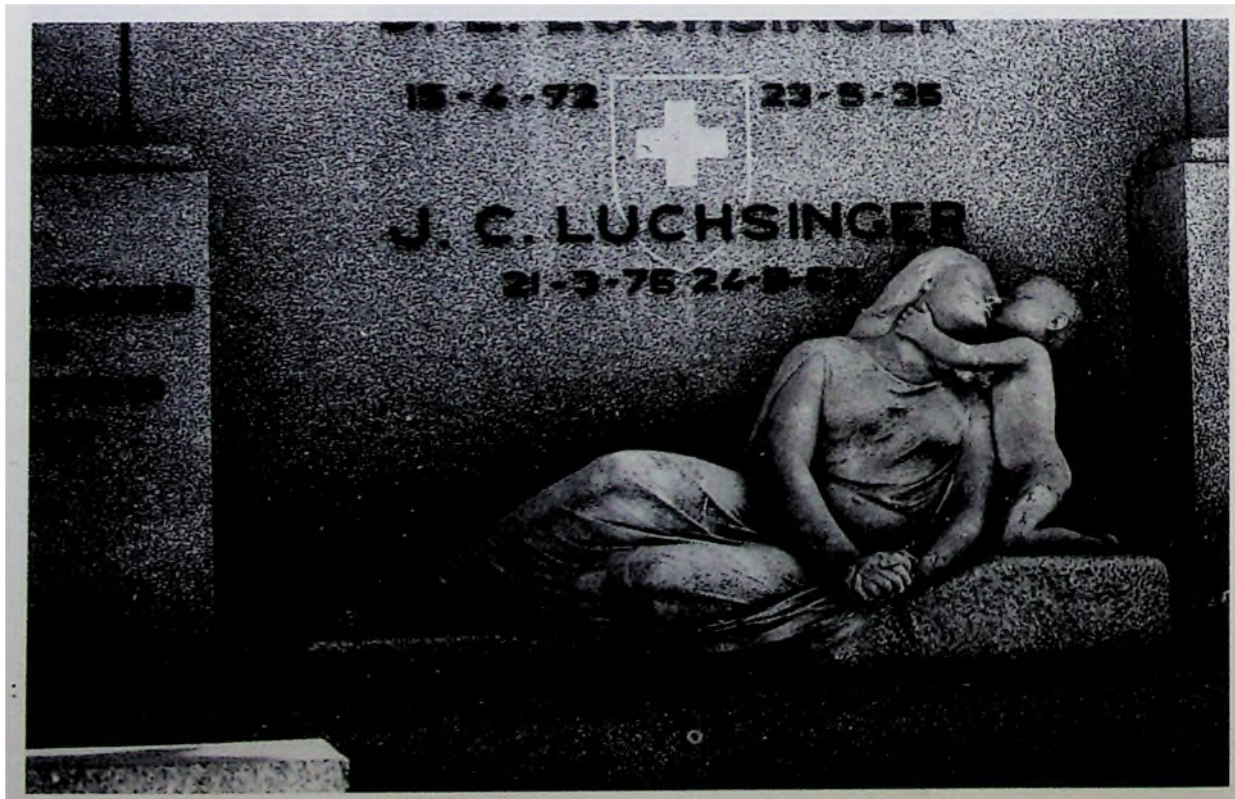
1..3. Esquema de la Tumba de Dámaso Gutierrez Cano



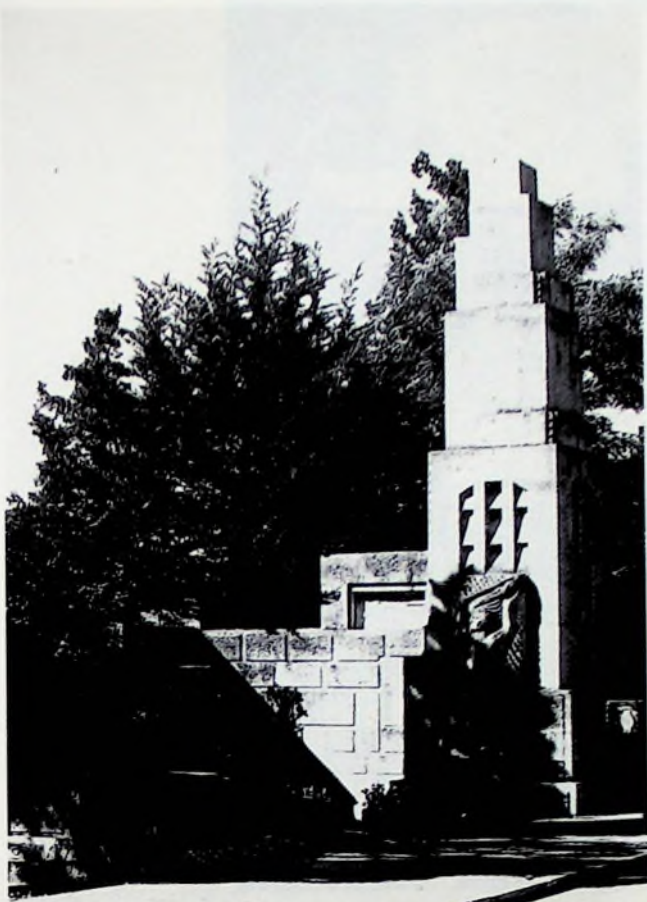
F.3. Tumba de Dámaso Gutierrez Cano



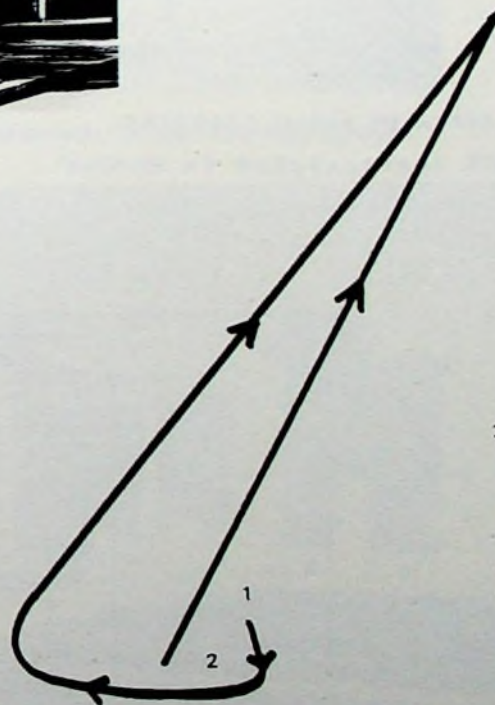
L.4. Esquema de la Tumba de la Familia Luchsinger.



F.4. Tumba de la Familia Luchsinger.

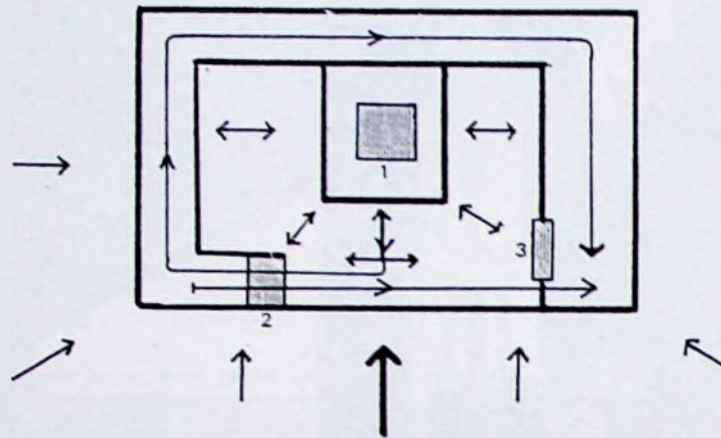


F.5. Tumba de Pablo Iglesias.



L.5. Esquema de Mausoleo a Pablo Iglesias.
 1. Cabeza de Pablo Iglesias
 2. Maternidad
 3 Hombre avanzando

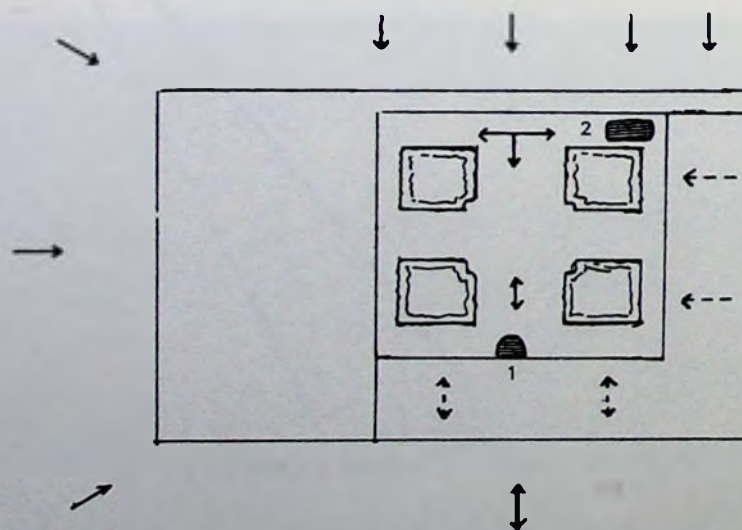
- 1 CABEZA DE PABLO IGLESIAS
- 2 MATERNIDAD
- 3 HOMBRE AVANZANDO



ESQUEMA DE LA PLANTA DEL MAUSOLEO DE PABLO IGLESIAS

L.6. Esquema de la Planta de Mausoleo de Pablo Iglesias
 1. Cabeza de Pablo Iglesias
 2. Maternidad
 3. Hombre avanzando

- 1 CABEZA DE PABLO IGLESIAS
- 2 "LOS TRABAJADORES EN MARCHA"

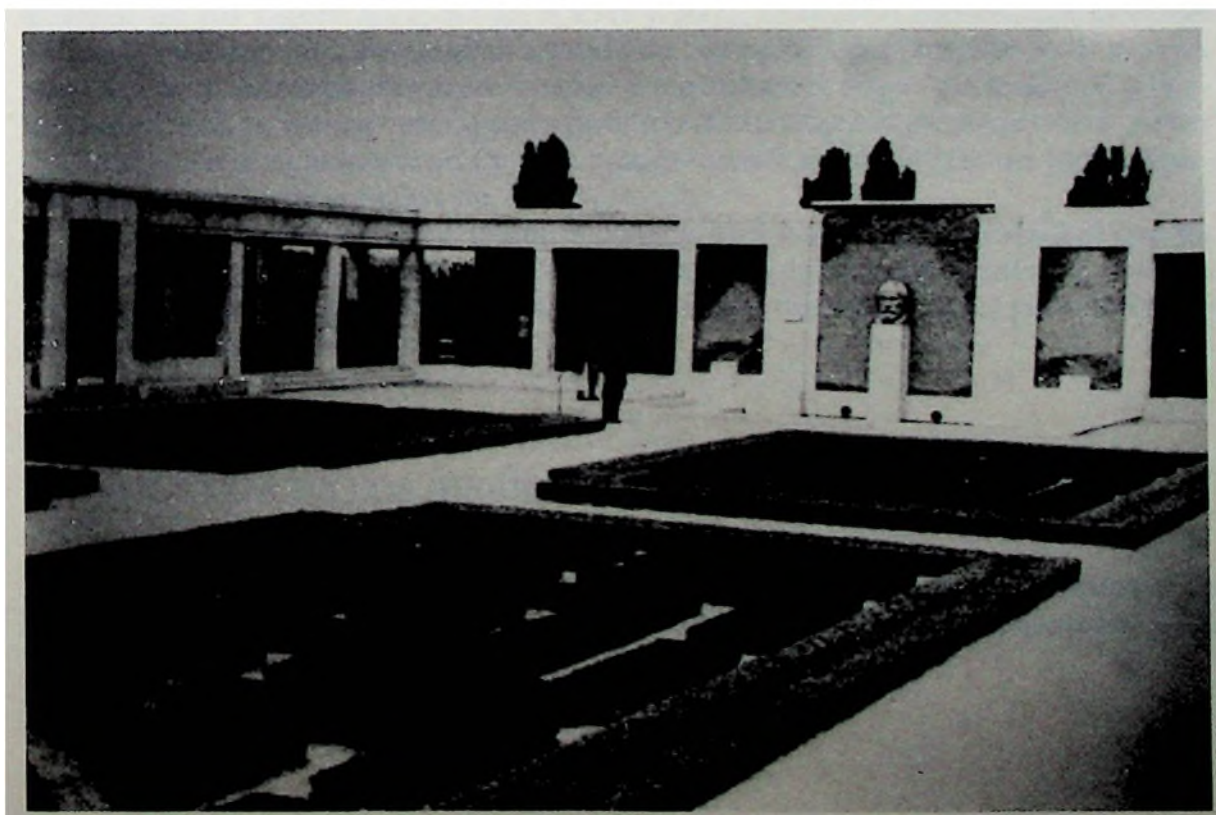


ESQUEMA DE LA PLANTA DEL MONUMENTO A PABLO IGLESIAS

L.7. Esquema de la Planta del Monumento a Pablo Iglesias.
 1. Cabeza de Pablo Iglesias
 2. "Los trabajadores en marcha".



F.6. Retrato del monumento funerario a Pablo Iglesias.



F.7. Monumento a Pablo Iglesias. Fotografía cedida por la Fundación Pablo Iglesias.