

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

2019/2020

ICONOGRAFÍA DEL MADRID CASTIZO



Francisco de Goya. *La pradera de San Isidro* (1788). Museo Nacional del Prado.

Trabajo realizado por: Carmen Santamaría Solís

Trabajo dirigido por: Dr. D. Carlos Castro Brunetto

1.- Introducción	3
2.- Proceso de trabajo. Metodología: estudio iconográfico e iconológico	7
3.- Origen y significado del casticismo	14
4.- La elección de Felipe II	20
5.- La sociedad madrileña en imágenes	24
6.- Goya, cronista gráfico	41
7.- Conclusión	51
8.- Bibliografía	57

1.- Introducción

En principio he de reconocer que *La Iconografía del Madrid Castizo* no era mi primera opción de trabajo, pero en el momento en que el profesor Castro Brunetto mencionó esta posibilidad me entusiasme, mostrándose una maravillosa oportunidad de *reconocer* en mi ciudad de nacimiento, tantas cosas que habíamos estudiado y que seguían en mi retina de un modo abstracto y teórico.

Abordé esta asignatura admitiendo mi preferencia por la pintura, que como nieta de retratista reconozco casi en mi ADN, y por otro lado, como muchos estudiantes, con la pasión por lo que significó el siglo XVIII en Francia, Italia o España; pero.... ¿cómo desaprovechar la oportunidad de trabajar en un tema que conforma mi propia identidad?

Seguí por tanto el consejo de mi tutor y recorrí tres puntos imprescindibles para fundamentar esta novedosa decisión :

El primero, una visita al Museo de Historia de Madrid conocido anteriormente como Museo Municipal; está ubicado en el edificio del Real Hospicio de San Fernando levantado en el reinado de Felipe V, monarca que abrió en España la puerta a la Casa de Borbón; es una magnífica obra barroca de Pedro Ribera (1681-1742) construida en el siglo XVIII, como recoge la página web.



Museo de Historia de Madrid (detalle portada). Foto de la autora.

Las salas no se ajustan a la idea clásica de museo estático, muestran el nacimiento y la evolución del ritmo de vida de una ciudad a través de pintura, escultura, artes suntuarias y todo tipo de objetos que constatan la transformación de Madrid, desde el

establecimiento de la corte con Felipe II en 1561, hasta llegar a la ciudad actual que comienza a definirse de forma clara a principios del siglo XX.



Museo de Historia de Madrid (detalle sala 1 planta).

Foto de la autora.

Más adelante veremos que el recorrido a través de la pintura de género o la pintura costumbrista de paisaje con figuras, será la base iconográfica para conocer la identidad cultural de Madrid durante los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, en el que baso mi trabajo; pues los lienzos o grabados, no solo nos muestran los rincones pintorescos con su arquitectura, sino también sus personajes, sus vestimentas, sus costumbres..., por lo que se desvela imprescindible para conocer la historia de esta ciudad.

En mi segundo objetivo descubrí el pequeño tesoro que significa el Museo del Romanticismo, con sus dos patios y un hermoso jardín interior que organizan el espacio y proporcionan luz y ventilación al recinto; está situado en el antiguo palacio neoclásico del Marqués de Matallana, construido en 1766 por Manuel Rodríguez (1796-1799), arquitecto discípulo de Ventura Rodríguez (1717-1785), del cual se encuentra huella constante en Madrid.



Museo del Romanticismo. Madrid. Fotos de la autora.

Está diseñado a modo de casa museo con una propuesta expositiva basada en la recreación de ambientes, reuniendo objetos artísticos e históricos que conformaban la vida y costumbres de la alta burguesía madrileña del siglo XIX, su web nos muestra un itinerario didáctico muy creativo, con dos recorridos a elegir: uno *temático* centrado en cuestiones históricas y artísticas y el otro *ambiental*, más cercano a lo que conforma la imagen que intentamos recabar; estos dos museos, dentro de las nuevas corrientes museológicas, exponen una época determinada de forma integral.

La tercera recomendación fue únicamente callejear, dejarme llevar por esas callejuelas intrincadas, que como constatan los autores del texto *Historia Breve de Madrid*: «... Aún podemos encontrar abundantes rincones de calles estrechas, sinuosas y con pronunciada pendiente, que se abren a pequeñas plazuelas... Un barrio donde todavía se puede encontrar un ambiente recoleto y silencioso ». (Ramos y Revilla, 2017: 36-37)



J. M. Avrial. *Plaza de la Paja*, 1838. Óleo sobre lienzo. ©Museo de Historia de Madrid.



Plaza de la Paja . Foto de la autora.

Estas dos imágenes nos sirven para ejemplificar la relación entre el arte del pasado y los espacios urbanos y castizos del presente, es un óleo sobre lienzo realizado en 1838 por un discípulo de José de Madraza (1781-1859), José María Avrial (1807-1891) paisajista y litógrafo que trabajó en la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España* editados entre 1826 el primero, y el último en 1837, como consta en la página web del Museo del Nacional Prado, donde se encuentra la mayoría de su obra; sin embargo, esta pintura que se conserva en el Museo de Historia de Madrid, es un ejemplo evidente de lo referido por los profesores citados.

Con el propósito de completar el último punto, es decir, seguir la recomendación de callejear sin un rumbo fijo, exploré mi ciudad de una forma nueva, diferente y muy gratificante, descubriendo en las calles y plazas, que tantas veces había recorrido, parte de la esencia y de la historia que todo ello esconde.



Calle del Rollo, Madrid de los Austrias.

Foto de la autora.

Por supuesto sería imposible dibujar la imagen del *Madrid castizo* sin pasar unas buenas horas en el Museo Nacional del Prado disfrutando los *Cartones para tapices* de Goya, donde encontramos la mejor descripción de la historia con personajes, juegos, vestimentas y paisajes de finales del siglo XVIII, de la mano de un maestro acusado de afrancesado y que retrata como nadie *el alma* del pueblo de Madrid.



Francisco de Goya. *El baile de San Antonio de la Florida*, 1791-1792. Óleo sobre lienzo

©Museo Nacional del Prado.

Con todo esto, mi decisión fue rápida y clara, y seguramente con las primeras líneas ya podrán imaginar que este trabajo no es únicamente de biblioteca, pues no podía reducir mi proyecto a sentarme frente a textos, fotografías, estudios o a la fría pantalla del ordenador; es en gran medida un trabajo de campo, que me supone un reto importante, una nueva forma de enfocar la asignatura y por supuesto un modo distinto de reconocer y redescubrir la imagen que fue adquiriendo Madrid con sus motivaciones.

2.- Proceso de trabajo. Metodología: estudio iconográfico e iconológico

En este punto describiré el proceso del trabajo y las aportaciones en cada una de sus fases, realizando *el trabajo de campo* lógicamente en Madrid:

Museo de Historia de Madrid. En su planta baja y primera, presenta un discurso expositivo de orden cronológico, que avanza desde la instauración de la corte en Madrid, su crecimiento y sus cambios entre los siglos XVI, XVII y XVIII a través de pinturas y grabados; recorrido que resultó la columna vertebral de mi trabajo.

Museo del Romanticismo. Su contenido, en parte, está fuera de los límites cronológicos de mi tema, pero muy interesante para comprender la vida familiar de la aristocracia madrileña. No obstante, en la *Saleta de Costumbristas Madrileños*, pude encontrar obras interesantes.

Museo Nacional del Prado. Goya me facilitó conocer su realidad social, sus personajes, sus juegos, sus fiestas, su cultura ... hasta la tragedia de una guerra; con lo que obtuve una importante visión global.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Me detuve en el *Gabinete de Francisco de Goya* donde se exponen muchas de sus planchas grabadas al aguafuerte, que muestran personajes del Madrid castizo.

Centro Cultural la Corrala. Es la actual sede del *Museo de Artes y Tradiciones Populares* y está ubicado en una auténtica corrala en la calle Carlos Arniches, zona del Rastro, cerca de allí también visité otra hermosa corrala en fase de rehabilitación (imágenes que adjunto).

Museo Lázaro Galdiano. Posee un importante legado del coleccionista José Lázaro Galdiano (1862-1947), destacando la pintura de sus techos de Eugenio Lucas Villamil (1858-1918). En el recibidor de la entrada principal (sala 9): *Goya entre sus modelos*, constituye un verdadero homenaje a la mujer castiza: *la maja*.

Biblioteca de la U.L.L. Aquí consulté los textos básicos para abordar todo mi estudio, detallados en la bibliografía.

Biblioteca Pública Municipal Iván Vargas, en pleno *Madrid de los Austrias*, a la cual me remitieron desde el *Instituto de Estudios Madrileños*; en ella obtuve importante información sobre todo del Madrid del siglo XVIII.

La Librería. Como su nombre indica, es una librería y editorial dedicada a la historia y cultura madrileña, el mejor lugar para asesorarme, pues los empleados tienen gran conocimiento de todo lo relativo a la capital (Madrid de los Austrias y los Borbones); y en ella adquirí una interesante bibliografía incluida también en mi trabajo.

Una fase importante de este proceso ha sido sin duda, el tiempo empleado en callejear por las zonas que conservan *el sabor castizo*, calles y plazas cercanas al Rastro como la Ribera de Curtidores, Embajadores, Plaza de la Cebada, Plaza de la Paja, Plaza de Cascorro, Puerta Cerrada... donde pude captar mis propias imágenes y además algunos días, cumplir con una de las tradiciones más castizas: *la hora del vermú* en cualquiera de los muchos bares que pueblan la zona.

Asimismo detallo el modo de abordar este trabajo, sus diversas vertientes y líneas de actuación; para desarrollarlo me he guiado, sobre todo, por el método de estudio elaborado por el historiador y ensayista alemán Erwin Panofsky (1892-1968), el cual concluye los tres momentos determinantes asociados al estudio de toda obra de arte en cualquier periodo de la Historia:

- La lectura profunda de la imagen.
- La interpretación de esta, de forma general, en relación al tema.
- El contenido como expresión de los valores de la obra de arte.

El autor, en su obra *Estudios sobre Iconología*, determina que aunque estos tres momentos parecen categorías diferentes: «... se refieren en realidad a aspectos de un solo fenómeno, es decir de la obra de arte como un todo». (Panofsky, 1992: 26), pues si la *Iconografía* supone leer correctamente las imágenes y su interpretación elemental, a continuación se debe ahondar en circunstancias como lugar, tiempo, creencias, ideología, época y cultura, teniendo en cuenta el contexto social y cultural de la obra, aspectos que como veremos se engloban en la *Iconología*.

Para Panofsky, el análisis de una obra de arte desde el punto de vista de sus imágenes, comprende la identificación y descripción de estas con sus historias y alegorías, conformando la iconografía que facilita un significado de la temática en general; sin embargo de la relación de los personajes entre si y con el propio relato de la pintura se ocuparía la iconología, por tanto a través de ambas disciplinas imposibles de desligar, se podrá realizar un estudio completo, y de este modo tener la percepción del tipo de sociedad y sus personajes; asimismo encuentra en la perspectiva una interesante función, como constata en su libro *La perspectiva como forma simbólica*, traducido por Virginia Careaga, que en la contraportada escribe: «La perspectiva para Panofsky no es un simple elemento “externo” o “técnico” de la obra de arte, no es un supuesto insignificante del estilo, sino que por el contrario, expresa, en sus diversas configuraciones, su propia esencia». (Panofsky: 2016). De igual manera en este el texto, el autor relaciona la concepción del espacio con las corrientes filosóficas y *los momentos espirituales* en las distintas etapas de la historia, conceptos que resultan interesantes para plantear buena parte de este estudio a través de *imágenes*, con obras de pintores que trabajan los personajes, las arquitecturas y la luz para conformar el espacio, como veremos en los apartados siguientes.



Escuela madrileña. *Perspectiva de la Plaza Mayo*, 1634. Óleo sobre lienzo. Foto de la autora.

Es importante también incidir en que el método iconológico, como fue desarrollado por los integrantes la escuela de Warburg, creada por el historiador alemán Aby Warburg (1866-1929) y que cuenta con Panofsky como uno de sus principales estudiosos, es un sistema que no significa analizar solamente el simbolismo de las imágenes, sino que conlleva una valoración histórica de estas en relación con la sociedad en que se encuentran ubicadas, y junto con la psicología y la sociología del arte bucear en el significado profundo de la obra y en su contenido biógrafo o social común a todo hecho histórico (Fernández Arenas, 1982).

Además del mencionado profesor Fernández Arenas, son muchos los estudiosos que han seguido desarrollando el método Warburg, resistiéndose a hacer una simple catalogación de los temas de una obra de arte, pasando a buscar en el significado, su condición de *documento cultural*, como es el caso del profesor Manuel Antonio Castiñeiras González (1964) que en su *Introducción al método iconográfico* insiste en una aproximación a la historia desde una «perspectiva intrínseca», un estudio desde dentro de la obra, pero también desde una «perspectiva extrínseca» y así describe: «... permite abordar las circunstancias de tiempo y lugar... así como los determinantes sociales, culturales e intelectuales propios de una historia social, de una historia de las ideas y de una historia de las mentalidades.» (Castiñeiras González, 1998: 21, 22), conceptos muy interesantes para el proceso de mi trabajo.

De igual modo podemos constatar en el volumen 2 de *Iconografía e Iconología* del profesor García Mahiques (1954), cómo se insiste en la diferencia entre *describir e interpretar*, acepciones referidas a la iconografía y a la iconología respectivamente, así como también en la función cultural de la obra de arte como *documento*.

Asimismo, debo referirme a un texto eminentemente didáctico del catedrático de Historia del Arte Juan Francisco Esteban Lorente (1947) el *Tratado de la Iconografía*, que no deja dudas sobre las dos vertientes de este método de estudio y de la importancia indisoluble de ambas:

Para Panofsky Iconología es el nuevo método de la Historia del Arte que se preocupa del significado último de la obra de arte: filosófico, histórico, social, etc.; su propio método, que tiene como paso previo una certera iconografía, que consiste en la clasificación, estudio y aplicación del significado correcto a las imágenes. (Esteban Lorente, 2002: 5)

En los estudios del profesor José Fernández Arenas (1936-2015) y concretamente en su *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, se constata un cambio necesario en el modo de acercarnos a la obra de arte, que se había ido esbozando en el tiempo, y que despegaba realmente con Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), arqueólogo e historiador de arte alemán, considerado fundador de la historia del arte y de la arqueología como disciplinas modernas; el profesor Fernández continúa: «Era necesario prescindir de ideas abstractas y de cánones estéticos para prestar atención al dato histórico artístico de la obra misma». (Fernández Arenas, 1982: 17), en este sentido defiende también la obra de arte como *un hecho histórico* y por tanto su estudio debe considerarse como una parcela dentro de la historia cultural del hombre, sin detenerse únicamente en su valor estético y sí profundizando en el momento histórico y por tanto en su significado económico - social.

También refiere lo que considero fundamental para el proceso de desarrollo de mi trabajo: la importancia de la imagen para transmitirnos un modelo determinado de sociedad, que en todo caso siempre, el historiador de arte debe leer, analizar e interpretar las claves de la obra y sus *leyes internas* para llegar al fondo de su comprensión; no obstante unos párrafos más abajo incido con el escritor y editor argentino Alberto Manguel (1948) en la indudable importancia de las imágenes.

Igualmente debo destacar cómo Fernández Arenas abunda en el concepto de obra de arte que me ha servido para mi estudio del casticismo y de como ello me ayudó a *revivir de la mano de la pintura*, la vida y costumbres del pueblo madrileño en ese momento convulso, pobre y orgulloso, hijos de una villa elegida por el monarca como capital, pero sin llegar a saber lo que ello conlleva. Con esto me refiero al concepto del

llamado *proceso contextualista* que el profesor en su texto de *Teoría y Metodología* desarrolla:

Pero la obra de arte nace en un contexto histórico, tiene un origen, un autor, una finalidad, unos destinatarios, unos condicionantes económicos, ideológicos, sociales y poéticos. Es resultado de un grupo social determinado y es, a su vez, agente de ese grupo y de sus proyecciones posteriores ... (Fernández Arenas, 1982: 34)

Todos estos conceptos los aúna el autor perfectamente al definir la Historia del Arte como: «un sistema de conocimiento ordenado de cómo, en cada lugar y en cada momento, ciertas formas y obras que llamamos arte han sido producidas (reconocidas o no) por sus coetáneos y conservadas (o destruidas) como documentos de una cultura.» (Fernández Arenas, 1982: 23).

Es también interesante para mi estudio *La teoría del medio y de las nacionalidades* desarrollada por H. Taine (1828-1893) en la escuela de París en 1864, ya que parte de la base de que la obra de arte no está aislada, estableciendo su dependencia del mundo que la rodea o medio ambiente; nociones que desarrolla también el profesor Fernández: «El medio ambiente está formado por elementos físicos, la raza, el clima y la geografía y los elementos espirituales, estado general del espíritu y las costumbres ambientales.» (Fernández Arenas, 1982: 80). Y es partiendo de esta idea coincidente en los autores referidos, *de obra de arte como documento de una cultura*, en lo que consiste mi trabajo y por tanto no es objeto de éste estudiar una u otra obra desde su perspectiva estética, sino a través de ellas, esclarecer el modelo de sociedad y sus condicionantes.

Somos conscientes de que el método propuesto por Taine en el siglo XIX hoy no se considera determinante en la investigación, pero no es menos cierto que el contexto cultural que desemboca en el casticismo madrileño promueve el desarrollo de ciertos temas fomentados por los propios clientes del arte a los que convenía exaltar el *madrileñismo* como forma de ser y estar en la corte. De esta forma, el medio favorece una serie de pinturas, dibujos o cartones para tapices, y en el mismo sentido, puede estudiarse ese casticismo como factor crucial para los estudios desde la perspectiva iconológica.

Pues bien la pintura como ya he referido, será el vehículo que voy a utilizar para llegar al origen y significado del casticismo, apoyándome en gran medida en la sociología del arte como sistema para afrontar este trabajo, y así conseguir reconocer

el casticismo como un hecho social, constituido sin duda, por la confluencia de multitud de circunstancias, sucesos e incluso casualidades. Por tanto, no pretendo detenerme en un lienzo y analizarlo en sí mismo, sino tomarlo como fuente y testimonio de una época, para valorar su contenido artístico como representación cultural, incluso abordar pinturas que se pueden considerar como *documentos gráficos* puesto que muestran planos o bocetos de calles, plazas, monumentos o paisajes reales de la capital y gracias a ellos se puede seguir fielmente su historia, mostrándose una temprana relación entre arte y sociedad.



Antonio Joli. *Vista de la calle de Alcalá*, 1750 ca.
Óleo sobre lienzo ©Fundación Casa de Alba.

Por lo tanto será a través de las imágenes, sobre todo pinturas y grabados, como pretendo reencontrar el hilo conductor de una historia y una filosofía, todavía presente en la ciudad, y de este modo intento remarcar la importancia que comporta saber leer las mismas, como se detalla en el libro *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, donde el autor les otorga un puesto preeminente sobre los libros :

... pero no los libros en su totalidad; la existencia de estos reside en la continua corriente de palabras que les da su unidad y que fluye de principio a fin, de pasta a pasta, durante el tiempo que concedemos a la lectura de esos libros.

Las imágenes, en cambio, se nos presentan de manera instantánea, contenidas por su encuadramiento- la pared de una caverna o de un museo- dentro de una superficie específica. (Manguel, 2002: 28).

Así que basaré mi trabajo en imágenes, reforzando la idea de que constituyen un capítulo fundamental en la comunicación: «De hecho a través de las distintas épocas han conformado y conforman un lenguaje propio basado en su correspondiente sistema de signos ... mucho más directo y universal » (Castiñeiras González, 1998: 39).

En el siguiente apartado ya comenzaré a descubrir el casticismo como hecho social y cultural, en sus diversas vertientes.

3.- Origen y significado del casticismo

El *casticismo* aunque fluye como una fina línea que perseguimos a través del siglo XVII, históricamente se sitúa en el siglo XVIII y principios del siguiente; sin embargo serán los escritores y cronistas del siglo XIX quienes recojan y desgranen las características de esta identidad cultural. Es el caso de maestros como el escritor y periodista Ramón de Mesoneros Romanos (1803-1882) con su *Manual de Madrid: descripción de la Villa y Corte* de 1831 o del novelista y genial cronista Benito Pérez Galdós (1842-1920), quien en su obra *Fortunata y Jacinta*, publicada en 1887 dibuje escenas y costumbres auténticas y típicas del llamado *Madrid galdosiano*: «... la historia, que tiene mucho de *cuadro de costumbres* de la formación y desarrollo de la burguesía comercial madrileña desde finales del XVII... no sólo es o pretende ser objetivo, sino que además, de forma explícita o implícita, la comenta, es subjetivo» (Pérez Galdós, 2011: 157, 158)

Pero sin duda será el escritor y filósofo Miguel de Unamuno (1864 -1936) con su obra *En torno al casticismo*, quien en 1895, traduzca la esencia de este sentimiento:

Tomo aquí los términos castizo y casticismo en la mayor amplitud de su sentido corriente. Castizo deriva de casta, así como casta del adjetivo casto, puro... de este modo, castizo viene a ser puro y sin mezcla de elemento extraño. Y si tenemos en cuenta que lo castizo se estima como cualidad excelente y ventajosa, veremos como en el vocablo mismo viene enquistado el prejuicio antiguo, fuente de miles de errores y daños... (Unamuno, 2005: 127)

El escritor, como digno representante de la *Generación del 98*, refleja en estas líneas teñidas de amargura y desencanto, su daño por la crisis moral, política y social del momento, considerando *el casticismo* en este punto, como una característica típica española, un sentimiento asociado a *el alma castellana* que no deja lugar a lo extranjero; en este ensayo muestra la contraposición del momento entre *casticismo* y *européismo*, y defiende la idea de unir la tradición a lo innovador y la grandiosidad que supondría abrirse a Europa. Su pensamiento penetra en esta nueva definición: «Castizo ... Se aplica al Madrid auténtico y a las costumbres típicas de la Villa ...» (Del Río

López, 2009: 50) que más tarde recoge este escritor y periodista en su *Libro del Casticismo Madrileño*, curioso texto a modo de diccionario, que no solo reúne palabras y significados, sino también personajes y recorridos castizos.

Por tanto, aunque como vemos son los escritores del siglo XIX los que dan forma literaria a *la idea*, ésta ya arrastraba un recorrido paralelo a la historia de Madrid y con ella, durante siglos, fue conformando su imagen y sus símbolos; también *la idea* como forma de cultura, traspasa la pintura y la literatura para impregnar la composición musical y el teatro con importantes *zarzuelas* y *sainetes*; las primeras, un género musical escénico compuesto por partes instrumentales, partes vocales y partes habladas, cuyo nombre viene precisamente por ser en el teatro ubicado en el palacio de la Zarzuela donde se dieron sus primeras representaciones. Aunque este género nace en el siglo XVII, tiene su auge en el XIX como *género chico*¹, que coincide con el desprestigio de la ópera italiana, pues al ser formas más breves, contribuyen a una mayor popularización, distanciándose de lo que podía suponer la similitud entre zarzuela y ópera como se describe en *El Libro de las Zarzuelas*; este nuevo género se representa en los teatros importantes de la capital como el Recreo o el Apolo, coincidiendo todo ello con el resurgir del *nuevo casticismo de los literatos*, obras que suelen ser de temática costumbrista, mostrando de forma descarada y satírica la sociedad de la época.

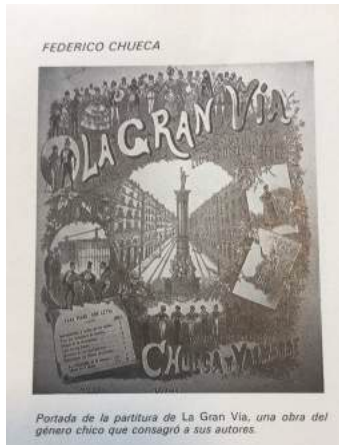
El mismo *Libro de las Zarzuelas* además de un recorrido por su nacimiento e historia incluye importantes ejemplos imbuidos del sentimiento castizo como: *La Verbena de la Paloma*, estrenada en el teatro Apolo el 17 de febrero de 1894, con libreto de Ricardo de la Vega (1839-1910) y aunque en un principio fue encargada la música al maestro Ruperto Chapí (1851-1909) no llegó a cuajar y al final la partitura es de Tomás Bretón (1850-1923) «... compuesta en 19 días y de una gran simpatía, tuvo muy pronto una buena aceptación entre el público porque resaltaba la humanidad del texto y el gracejo de las fiestas populares» (VV AA, 1982: 118), representa una serie de circunstancias que bien pudieran ser auténticas y como escenario una de las celebraciones más castizas de la capital, las fiestas de la Virgen de la Paloma.

¹ Género chico es un subgénero de la zarzuela de formato breve, normalmente en un acto.



© *El Libro de la Zarzuela*
(Madrid 1982).

Otro buen ejemplo de cómo el casticismo impregna también la música, es otra zarzuela muy conocida, una pieza realmente emblemática: *La Gran Vía* (1886) de los compositores Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910) con libreto de Felipe Pérez González (1854-1910), que recoge el ambiente vivido en Madrid con la apertura de la Gran Vía, calle que sigue siendo icónica y representativa de la capital; la obra está imbuida de gran sentido satírico y traslada las preocupaciones políticas y sociales del Madrid de ese momento al teatro. Obras como esta, tan cercana y popular, desplazan a las grandes zarzuelas de temas históricos.



© *El Libro de la Zarzuela* (Madrid 1982).

En el mismo sentido *el sainete*, pieza satírica de un solo acto², al igual de temática costumbrista y popular, que aunque surge en el siglo XVII también será en el siglo XIX unido al *género chico*, los que ayudan a resurgir este nuevo casticismo; autores como Carlos Arniches (1866-1943) un alicantino, que según relata el periodista Ángel del Río López (1950), pronto se sintió cautivado por la forma de vivir y de sentir del tipo

² La principal diferencia entre género chico y sainete se encuentra en que el primero es cantado con una parte de texto teatral y el segundo es un texto teatral en el que se puede incluir alguna canción.

madrileño, en su colección de sainetes *Del Madrid Castizo*, un pequeño tesoro que tuve la oportunidad de leer, gracias al legado de Antonio y Mariana Dorta a la Biblioteca de la Universidad de la Laguna en 1992, donde Arniches dibuja, de un modo que hoy nos parece caricaturesco pero auténtico a principios del siglo XIX, a una sociedad con sus personajes y sus costumbres populares con esa forma de hablar chulesca, por la que durante mucho tiempo se nos identificó a los madrileños y que en cierta manera nos lastró, es el llamado, aún hoy *acento madrileño*; sin duda las páginas *Del Madrid Castizo* rezuman en todo momento la llamada «sabiduría popular con una pizca de ironía y resentimiento» como en este diálogo:

PAULINO.- Llevo canas experimentales y una mijita de sentido, y doy mis razones, lo que tú, no. Porque vamos a argumentar buenamente, que no hace falta ponerse por las nubes pa las cosas. (Arniches, 1919: 149).

Gracias también a los *Sainetes* nos adentramos con sus personajes en zonas del Madrid castizo que ha guardado esa esencia, como es la Ronda de Toledo donde actualmente se ubica parte del Rastro, y uno de ellos comienza así: «En la Ronda de Toledo, junto a la verja de la Veterinaria, y entre los puestos de chamarileros que clasifican y exhiben para una increíble reventa toda la escoria de la vida de Madrid ...» (Arniches, 1919: 21).

Por esto no es de extrañar que Del Río López en su *Libro del Casticismo Madrileño* continúe describiendo: «Pronto se hizo partícipe de la idiosincrasia del pueblo de Madrid y comenzó a vivir como un madrileño más. Se emborrachó de casticismo y adornó su forma de escribir con chulaponería» (Del Río López 2009: 215), refiriéndose, con esta palabra, a un modo de hablar y comportarse afectada, entre graciosa e insolente, unida a una forma de vestir característica que se nos muestra con todo detalle en *las zarzuelas*. Sin embargo, con el tiempo los términos *chulapo* o *chulapa* han pasado a ser formas generales de la tipología del Madrid castizo, aunque en un principio únicamente definían a los personajes que habitaban los diferentes barrios de la capital, personajes castizos que en el apartado dedicado a la sociedad madrileña terminaré de describir y de ubicar.

Realmente hay dos casticismos, el netamente popular y en un sentido decimonónico, y un sentido de «casticismo», o de la fijación de espacios urbanos plenamente

populares, e incluso de tradiciones sociales de las clases llanas, que fueron adoptadas por la aristocracia.

Un ejemplo de trasvase de lugares nobiliarios a la cultura popular es el caso del espacio de poder más antiguo de Madrid histórico. Me refiero, ya centrándome en el plano histórico, a la construcción debida a Muhammad I (850-886) de un pequeño castillo-fortaleza, un Alcázar que hoy es el Palacio Real en la gran explanada junto al río Manzanares y que aún conserva su nombre primitivo: el Campo del Moro, fue el hito que determinó los primeros pasos de la historia, con los dos símbolos inherentes al Madrid actual, como son la Plaza Mayor y el Palacio Real, recogidos también en *Historia Breve de Madrid*; estos son sin duda el principio y la base de las transformaciones, que después, con la impronta de Austrias y Borbones, ira gestando una forma de vida, una filosofía y una identidad que termina conformando *una imagen*, cuyo conjunto teje la iconografía determinante del *casticismo* y que engloba curiosamente no solo lo popular sino también lo cortesano.



Félix Castello. *El Alcázar de Madrid*, 1630-1640 ca. © Museo de Historia de Madrid.

Esta pintura de Félix Castello (1595-1656) que encontramos nada más iniciar nuestro viaje por el Museo de Historia de Madrid muestra, como reza su cartela, el asentamiento urbano de un Madrid medieval amurallado de donde emerge una imponente fortaleza de origen musulmán: el Alcázar, origen del Palacio Real.

En otro símbolo, también fundamental de la ciudad, se nos muestra la fusión referida entre lo popular y lo cortesano: la *Plaza Mayor*, construida entre 1580 y 1617 y que reúne junto a sus principales fachadas de la *Casa de la Carnicería* y de la *Casa de la Panadería* el centro del *Poder Real*, relato que recoge la web del Museo de Historia de Madrid, y que durante los meses de mayo a noviembre del 2018, contó en sus salas con

la exposición itinerante de *La Plaza Mayor, postal y retrato de Madrid*, muestra conmemorativa del cuarto centenario de su nacimiento.



Plaza Mayor de Madrid (Jean Laurent) fotografía datada en 1879

©Museo de Historia de Madrid.

También esta *confusión entre lo cortesano y lo popular*, asoma en la representación que hacen pintores como Ramón Bayeu (1734-1795) y por supuesto Francisco de Goya (1746-1828), con su espectacular trabajo en los cartones para tapices, para estancias reales y que evidencian la vida cotidiana, los personajes, las fiestas, los bailes y las verbenas, y que vienen a reforzar la idea de cómo la pintura junto a la literatura nos pueden llevar de la mano y adentrarnos en el Madrid castizo; el periodista Ángel Del Río en su ya mencionado libro, con sus interesantes referencias a personajes madrileños de nacimiento y también de adopción, reflexiona: «De Ramón de la Cruz se ha dicho que uniendo sus sainetes a los grabados de Goya, ambos dan a la posteridad datos precisos y suficientes para reconstruir una época» (Del Río López, 2009: 191).

Abundando en las dos vertientes del *casticismo*, popular y cortesano, Unamuno refiere conceptos de su maestro el escritor y crítico Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) afirma: «*Apenas había término medio entre el caballero y el pícaro*, dice el señor Menéndez. Confundían se uno en otro; en horas de insolación asoma bajo el aristócrata el chulo » (Unamuno, 2005: 196), como del mismo modo en el libro *Madrid de los Borbones* se nos muestra esta idea: «Las clases altas tomaron gusto por los bailes como por el vestido de las clases populares y empezaron a imitarles y hasta se mezclaron en sus romerías y diversiones... sin dejar por ello sus fastuosos bailes y

fiestas en los teatros de la Corte...» (Revilla y Ramos, 2003: 33). Además de en sus cartones, este mismo concepto nos lo muestra Goya en importantes retratos de la nobleza ataviados con vestimenta castiza, como el *Retrato del Conde de Fernán Núñez* (1803), representando el modo de vestir y de posar de un personaje popular como es el *majo*.

También en este sentido encontramos autores, como José Carlos Mainer (1944) historiador y crítico literario, defendiendo una línea del casticismo cosmopolita y refinado y haciendo una comparativa con un «Renacimiento italiano renovado» que justifica en el prólogo a *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. (Antología, 1927-1935)* del escritor y periodista representante de la vanguardia literaria, Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), donde fuerza un cierto paralelismo entre escritores como Baroja, Azorín o Unamuno con Pirandello, D'Annunzio o Marinetti (Mainer, 2005).

A continuación, comenzaré el recorrido por la historia de esta villa de la mano de los artistas y sus obras.

4.- La elección de Felipe II

En este capítulo nos acercaremos al germen de este *casticismo* definitorio del Madrid auténtico que va tomando cuerpo a través de los siglos, pero el primer hito, apoyándome de nuevo en el discurso expositivo del Museo de Historia de Madrid, se focaliza en la elección de Madrid, una pequeña villa medieval, como capital del Reino en 1561 por la decisión de Felipe II; es importante considerar que este rey junto a su padre Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, forjaron un destino similar, logrando ambos la difícil función de ser verdaderamente reyes (Bennassar, 2010). Para decantarse por Madrid, sin duda pesaron una serie de razones económicas, políticas y también geográficas; la *Historia Breve de Madrid* describe como el monarca ve necesario un punto estable donde residir la Corte, y aunque Toledo o Valladolid reunían prestigio e historia:

Se ha dicho insistentemente que Madrid estaba situada en el centro peninsular..., pero además estaba “en el centro del espacio sobre el que se ejercía el poder” y su capacidad de símbolo, en este sentido era ilimitada y sobre la que se podía ejercer múltiples manipulaciones. (Ramos y Revilla, 2017: 79)

Aquí los autores destacan las grandes posibilidades que *la fuerza de la imagen* podía suponer para la monarquía, símbolos y emblemas que sirven para reforzar y así reivindicar la legitimidad de este poder real. Esta pequeña villa siguió arrastrando durante tiempo problemas como la suciedad, la mala distribución y la escasez de alimentos para lo que supuso el gran aumento de población, a lo que se sumaron otros motivos, como un periodo de malas cosechas que provocó un importante proceso de abandono de las tierras y una migración sin precedentes, pues con la llegada generalizada a la ciudad de campesinos para otras labores diferentes a las agrarias, se aceleró el ritmo de su crecimiento y a la vez más pobreza, aglomeración y miseria. Al mismo tiempo, la falta de *elementos dignos* de una gran capital, provocó la supervivencia de lo auténtico y genuino, siendo el poso que sirvió para cohesionar las tradiciones con los aspectos novedosos que, siglos más tarde, Unamuno seguía reclamando en mayor medida. En la actualidad, muchos historiadores coinciden en señalar este periodo como el más oscuro de la historia moderna, y Bartolomé Bennassar (1929-2018), uno de los más importantes especialistas del Siglo de Oro en *La España de los Austrias (1516-1700)* lo constata: «Todos los factores negativos se acumularon para generar el desencanto y la angustia de los hombres: la guerra, el bandolerismo, las nuevas ofensivas de la peste, la exasperación del tifus o las cosechas desastrosas. Y la desesperación alimenta las rebeliones». (Bennassar, 2010: 208)

Sin embargo, fue de la mano de Felipe II (1527-1598) y a pesar de que su reinado se desarrolló con grandes dificultades económicas y fiscales, el que propició un crecimiento de Madrid rápido y ambicioso, pues al convertirse en la sede del reino empujó a la *burocratización* de la villa, y por supuesto, también con el traslado de la corte se propició un cambio importantísimo en la vida y costumbres de los madrileños.

Y será una de las primeras pinturas de nuestro recorrido por el Museo de Historia de Madrid, la que nos va a servir para introducirnos en esta curiosa y recién nacida sociedad.



Juan de la Corte (atribución). *Fiesta Real en la Plaza Mayor*, c.1623. Óleo sobre lienzo. Museo de la Historia de Madrid. Foto de la autora.

Fiesta Real en la Plaza Mayor es una pintura atribuida a Juan de la Corte (1585/90-1662 ca.), pintor barroco nacido en Amberes, aunque el importante y conocido tratadista del siglo XVII, Antonio Palomino (1655-1726) afirma que había nacido en Madrid y que residía en la capital desde 1613; lo cierto es que su óleo nos abre el camino para la lectura de los símbolos y sus relaciones para comenzar a vislumbrar la incipiente relación entre los personajes y su ubicación en el lienzo, para así también *intentar vivir* como el pintor, en la capital del reino.

Se trata de una perspectiva de la Plaza Mayor que, como describe la ficha del Museo de Historia de Madrid, representa, hacia 1623, los juegos ecuestres con motivo de la celebración del matrimonio del príncipe de Gales con la hija de Felipe II, la infanta doña María. Para este trabajo, no solo resulta interesante la genial descripción del acontecimiento histórico, sino también la expresión del lugar y los personajes que conforman su importante valor documental; la plaza desde su origen como escenario de mercado y fiestas, reúne a los personajes esenciales de ese momento: la comitiva real, en la que se representa al monarca en posición característica de los retratos ecuestres de los Austrias, *en corveta*, arropado por los jinetes ricamente ataviados que forman el cortejo. También figuran los distintos personajes que por sus actitudes y vestimentas identifican su origen; en el borde inferior predomina el negro para capas o sombreros y el blanco reservado para las golas y los puños de los cortesanos. Sin embargo, en el centro, como escapados de la pluma de Quevedo o Calderón, dos muchachos perfectamente definidos pelean o juegan al paso de la comitiva:

Los aprendices y los oficiales llevaban una camisa de tela, un jubón de fustán o tela, unos pantalones abombados o unos calzones de hilo grueso, una túnica de paño ligero, un cinturón de tela, una capa o abrigo corto, un capuchón o una gorra y zapatos de cuero. (Bennassar, 2010: 108).



Juan de la Corte (atribución). *Fiesta Real en la Plaza Mayor*, c.1623. Óleo sobre lienzo. Museo de la Historia de Madrid. Foto de la autora (detalle)

Todos ellos son personajes típicos de Madrid; una mezcolanza de la sociedad de la época, encerrados en un escenario, cuyo telón de fondo lo conforma la fachada de La Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor. Gracias a este óleo conocemos no solo el momento histórico sino también la arquitectura típica de la plaza mayor de una villa y una escena en cierto modo cotidiana, por tanto ya encierra un gran valor documental:

La plaza se convirtió pronto en el centro y símbolo de la ciudad barroca, un espacio abierto adecuado para la representación y el espectáculo. Fue escenario por antonomasia de todo tipo de celebraciones y festejos... Una plaza que sigue siendo el corazón de la ciudad con celebraciones acordes con los nuevos tiempos. (Ramos y Revilla, 2017: 91)

No podemos pasar por alto como, en la plaza, el conjunto de figuras muestra claramente la incipiente unión de lo cortesano con lo popular y como se dan la mano dentro del mismo marco. También podemos constatar cómo el pintor quiere trasladarnos la idea de fiesta con aglomeración de figuras y del mismo modo insiste en la gran importancia de la imagen de conjunto.

A continuación, del mismo modo, iremos conociendo los tipos más pintorescos de la sociedad madrileña y su ubicación.

5.- La sociedad madrileña en imágenes

Aunque seguiremos avanzando de la mano de los pintores quiero empezar este capítulo con la reflexión del periodista y escritor José del Corral en su interesante libro *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*, pues creo que apoya, en gran parte, la idea que estoy desarrollando:

Las costumbres, usos y formas de cada época no son sino hijos de la sociedad que los inicia y los mantiene y meras consecuencias de ella. Será por tanto indispensable conocer y comprender cada sociedad, esto es, la que corresponde a cada momento histórico, si queremos comprender y entender las formas y usos sociales que produce.
(Del Corral, 2000: 13)

Pues bien, volviendo al hilo expositivo del Museo de Historia de Madrid y regresando al siglo XVII con su pintura, nos encontramos con unos personajes en un entorno ya capitalino surgiendo del pincel con gran sencillez pero, sin duda, con gran cuidado de plasmar, a modo de crónica, la imagen real de una escena cotidiana; por esto no importa tanto la individualidad como el conjunto, *los pequeños personajes* van y vienen en sus quehaceres diarios ajenos a la escena.

Primero nos detendremos cerca del monasterio de los Jerónimos, una vaguada con gran arboleda longitudinal y un arroyo, donde se encontraban y paseaban las distintas clases sociales de la ciudad: el Paseo del Prado, un lugar que sigue siendo actualmente un espacio icónico de la capital; la conjunción de este paisaje con los personajes que lo ocupan nos presentan *su momento social* en una lectura iconológica de la obra.



Escuela madrileña. *El Paseo de El Prado*, 1561-1700. Óleo sobre lienzo.

Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora.

El Paseo de El Prado, presenta una escena cotidiana, *una costumbre en imagen* que siguió, de alguna manera, respetando la sociedad madrileña hasta bien mediado el siglo XX, pues aquí se podía ver pasear en un día determinado de la semana a *las criadas* de las familias de la alta sociedad, del brazo de *los quintos* venidos de provincias para cumplir con el servicio militar.

Todo Madrid iba al Prado, pero había días y horas para cada grupo social, e incluso momentos para relaciones y citas no muy bien vistas. Los domingos y festividades se tocaba música en una torrecilla situada cerca de lo que es hoy la plaza de Neptuno... quizás eran estos días los únicos en que no había una separación drástica de los diversos sectores sociales... (Ramos y Revilla, 2017: 106, 107).

Con esta obra de la escuela madrileña se pasa al nuevo siglo y con ello también a una nueva dinastía de monarcas de origen francés: la casa de Borbón. Esto supone la llegada al trono de Felipe V duque de Anjou (1683-1746), joven e ilustrado rey con vocación reformista y gran cantidad de proyectos para mejorar la capital, todo lo que ello significó a nivel cultural, económico, social y por supuesto artístico; todas estas reformas van modelando una sociedad con dos vertientes; por un lado, los partidarios del *gusto afrancesado*, refinados y más cercanos a Europa, y por el otro, un pueblo que se aferra a la tradición, que va adquiriendo un convencimiento y un sentimiento de autenticidad y de defensa de aquello que considera *genuinamente* suyo. Todo esto irá formando un estrato que rebosa años más tarde, con una identidad cultural propia: *el*

madrileñismo; esta aparente dualidad se confunde y se oculta con gran maestría en las obras de los pintores, sobre todo en el genial trabajo de Goya.

Para este primer monarca Borbón, acostumbrado a la corte francesa, la capital del reino le parecía una ciudad poco agradable; primeramente se instaló en el palacio del Buen Retiro y aunque unos meses después se trasladó al Alcázar, tampoco le resultaba cómodo: «... acostumbrado a vivir en el palacio de Versalles el antiguo Alcázar Real, tampoco debió producirle buena impresión encontrándolo oscuro y privado de comodidades» (Revilla y Ramos, 2003: 12)



Antonio Joli. *Vista de la calle de Alcalá*, 1750 c.a. Óleo sobre lienzo ©Fundación Casa de Alba. (Detalle de la fachada del *Palacio del Buen Retiro*).

Pero será especialmente con la llegada de Carlos III (1716-1788), hijo Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe II, con gran experiencia de gobierno en Nápoles y un importante apoyo de su madre, el que intentará modernizar la sociedad bajo el *programa ilustrado* y el absolutismo propio de la época: «...contribuyeron a transformar, lentamente, la fisonomía de la ciudad... Madrid acabó siendo una ciudad al servicio de la Corte» (Revilla y Ramos, 2003: 15). Este monarca llamó en 1760 al arquitecto siciliano Francesco Sabatini (1721-1797), quien sustituyó a Ventura Rodríguez (1717-1785) como arquitecto real y al que ganó el proyecto de la *Puerta de Alcalá*; además llegarían decoradores y pintores que dejaron su impronta en obras que conformaron al monarca como *el Mejor Alcalde de Madrid*. Trabajos urbanísticos, por ejemplo, el ensanchamiento de calles y paseos como podemos ver en el *Paseo de las Delicias*, que se muestra en este óleo como una pasarela de las costumbres y de los

personajes madrileños; un escenario en el que los nobles y sus damas, en actitudes refinadas y cortesanas, se saludan y pasean, mientras al pie del camino, los *majos* conversan relajados; estos personajes, como veremos más adelante, representan lo castizo y lo popular.



Ramón Bayeu. *El Paseo de las Delicias*, 1785.

Óleo sobre lienzo Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora.

Analizamos este óleo sobre lienzo que a partir de un boceto de su hermano Francisco Bayeu (1734-1795), realizaría Ramón Bayeu y Subías (1744-1793), artista que viajó a Roma en 1766 becado por la Real Academia de San Fernando y que a su regreso a partir de 1773, realizó también cartones para la Real Fábrica de Tapices bajo la dirección de Antón Raphael Mengs (1728-1779), pintor de cámara al servicio del rey Carlos III (1759-1788). En esta obra muestra, además de los personajes, una zona auténtica de la villa, el llamado en ese momento *Paseo de las Delicias del Río* que unía la Puerta de Atocha con el Puente de Santa Isabel sobre el canal del Manzanares, constituyendo un importante documento gráfico, como indica la cartela del propio Museo de Historia de Madrid donde se expone, siendo propiedad del Museo Nacional del Prado.



Ramón Bayeu. *El Paseo de las Delicias*, 1785. Óleo sobre lienzo.

Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora (Detalle)

En este detalle se aprecia más claramente, no solo la diferencia de vestimenta entre los dos grupos, sino también el comportamiento y la forma de actuar, con sensación de arrogancia en los primeros y mayor despreocupación, naturalidad y desparpajo en los majos, sentados a la derecha e identificados como tal en su ficha del Museo Nacional del Prado (óleo en depósito en el Museo de Historia de Madrid como se ha indicado).

Siguiendo nuestro recorrido por este Museo, o mejor dicho, por el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, encontramos un lienzo del pintor murciano, formado en la Real Academia de San Fernando de Madrid, Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800), que representa el gran icono de la ciudad: la *Puerta de Alcalá*, de estilo neoclásico, diseño de Francesco Sabatini (1722-1797), arquitectura muy similar a los arcos de triunfo romanos y que fue levantada entre 1769 y 1778 conformando una de las antiguas cinco puertas reales por la que podían acceder a la capital los viajeros procedentes de Francia y Aragón; el artista nos la muestra al fondo de la tela en un entorno de luz tamizada por nubes, muy cercano al romanticismo, y en primer término, se adivina tras los personajes, la *Fuente de la Cibeles* también de estética neoclásica levantada igualmente con idea de embellecer y realzar la capital; estos dos monumentos erigidos por Carlos III entre 1777 a 1782, forman el escenario de la vida y las costumbres de los madrileños, integrándose en el escaparate perfecto del casticismo.

En este momento el artista no solo quiere hacernos partícipes de una pintura costumbrista con unos personajes que pasean despreocupados o charlan distendidos, sino que quiere mostrarnos Madrid, la ciudad en la cual ya se han levantado los grandes

iconos capitalinos; dicho de otra manera, madrileños *posando* orgullosos entre las mismas arquitecturas que tres siglos después continúan como testigos de la historia.



Ginés Andrés de Aguirre. *La Puerta de Alcalá y la Fuente de la Cibeles*, 1785. Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora.

Con el siglo XVIII nos adentrarnos en una sociedad de grandes diferencias en las rentas y por tanto, en la vida de los madrileños; una nobleza cada vez más cosmopolita y refinada que gustaba vestir a la moda francesa e italiana y que asumía las ideas ilustradas, como nos describen Revilla y Ramos, autores del *Madrid de los Borbones*, que además de fiestas celebran tertulias literarias y artísticas; sin embargo la gran mayoría social estaba compuesta por trabajadores, jornaleros y artesanos con una situación económica precaria, situación que empeoró con el aumento de la emigración a la capital; estas clases bajas vivían en los barrios extremos del sur de la ciudad y dieron lugar al *majismo*, personajes que representan al pueblo enfrentados a la nobleza y a la aristocracia.

En el origen de estas características diferenciadoras de la cultura popular, responsable de los distintos tipos castizos, encontramos una seña de identidad en su vestimenta y en el modo fresco y descarado de afrontar la vida. Sin embargo, todo esto va más allá y engloba importantes diferencias sociales, económicas y culturales; pero si bien estos signos diferenciadores fracturan la sociedad, en algunos momentos sirven de puente y fortalecen una cierta afinidad por los roles populares y sencillos que se comparten en fiestas campestres y verbenas.

Respecto a la vestimenta, hay un antes y un después marcado por un hecho histórico: *el motín de Esquilache*, revuelta originada en Madrid en marzo de 1766 y que llegó a amenazar la estabilidad del propio monarca Carlos III. Este es uno de los primeros levantamientos del pueblo contra el poder en la historia moderna de la ciudad; en el *Madrid de los Borbones* se describe:

El descaro, la provocación o la impertinencia constituían los rasgos característicos del majo y su vestimenta era chaquetilla corta, faja pañuelo y redecilla sujetando la larga cabellera y se cubría con una larga capa, que junto con el sombrero chambergo, tanto disgustó a los ministros ilustrados. (Revilla y Ramos, 2003: 32)

Fue la prohibición de las dos últimas prendas, que se consideraban peligrosas por cubrir a malhechores y ladrones en sus fechorías, lo que empujó en parte a amotinarse. En el texto *El motín contra Esquilache*, José Miguel López García (1986), doctor en Historia Moderna y Contemporánea describe:

De entrada, la protesta protagonizada por el pueblo madrileño se achaca a los excesos cometidos por los alguaciles a la hora de aplicar el decreto que prohibía el uso de la capa larga y el sombrero redondo, pero nada dice del contexto histórico en el cual se produjo el estallido, esto es la dura crisis de subsistencia que azotaba la capital.... (López García, 2006:84)



Francisco de Goya. *La maja y los esbozados*, 1777.

Óleo sobre lienzo © Museo Nacional del Prado.

Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache (1699-1785), un político y diplomático italiano, primer ministro del rey en ese momento, con esta medida intentaba imponer una serie de diferencias en las vestimentas tradicionales de unos grupos que se negaban a perder su esencia, con lo cual se hizo terriblemente impopular; al coincidir esto con un momento de penurias, el pueblo le culpó de todas las desgracias.

La solución pasó por un cambio de gobierno y el destierro de este personaje, suponiendo su sustitución por un ministro español, además de una serie de medidas y mejoras reclamadas por los amotinados que iban desde la rebaja de los productos de primera necesidad, la supresión de la Junta de Abastos... a la aceptación de todas estas medidas por el monarca en la Plaza Mayor. En estas circunstancias, los tipos populares se afianzan y se van definiendo como personajes característicos y diferenciadores de cada uno de los barrios de la capital, muy bien descritos en el *Libro del Casticismo Madrileño*, donde el periodista madrileño Ángel del Río dibuja cada uno de los grupos que actualmente podríamos denominar como *tribus urbanas*.

Empezamos por *los chisperos*, cuyo nombre proviene de productores de *chispas* y reúne a los trabajadores de la herrerías, que al ir creciendo Madrid se trasladan a barrios de las afueras como al actual barrio de Barquillo; son artesanos que se muestran altaneros, valientes y grandes conquistadores, aficionados a los toros y a peleas, definición que también incluye las mujeres:

... tenían fama de ser gachís de armas tomar, y su genio lo sacaron el día en que un capitán francés, Legrand, paseaba a caballo por la calle de las Infantas. Las chisperas no consintieron la chulería del gabacho y desde una ventana le arrojaron una maceta de claveles... y allí quedó tendido sobre el adoquinado, muerto, cubierto su rostro con los «claveles asesinos». (Del Río López, 2009: 63)

En una zona céntrica de Madrid, en el barrio de Chamberí que sigue conservando un cierto aire castizo, refinado y muy actual, encontramos una pequeña plaza ajardinada en la confluencia de las calles: Luchana, Manuel Silvela y Francisco de Rojas, conocida popularmente como *la Plaza de los Chisperos* por el grupo escultórico que se encuentra en ella.



Monumento a los chisperos (Coullaut-Valera), Febrero 2020. Foto de la autora.

Creación de Lorenzo Coullaut Varela (1876-1932), escultor sevillano que trabaja sobre todo en la obra monumental pública, aquí muestra además de a los personajes castizos representados en los sainetes, los bustos de importantes autores de este género, como son: Ramón de la Cruz (1731-1794), Federico Chueca (1846-1908), Ricardo de la Vega (1839-1910) y Barbieri (1823-1894), conjunto denominado por ello *Monumento a los saineteros madrileños*.

Otro grupo situado en el barrio de Maravillas o de los Literatos son *los majos*, siguiendo el mismo texto referido el autor nos transcribe: «El término *majo* aparece ya en el *Diccionario de Autoridades* de 1734, y lo define así: “El hombre que afecta guapura y valentía, en las acciones o palabras. Comúnmente llaman así a los que viven en los arrabales de esta Corte”» (Del Río, 2009: 105). El diccionario al que se hace referencia fue publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739 y recoge el verdadero sentido y la naturaleza de las palabras.

Estos personajes quizás son los más ligados, no sólo al costumbrismo, sino también a diversos episodios históricos de valentía y arrojo, como en el levantamiento del 2 de mayo de 1808 contra el francés, haciendo gala en algunos momentos incluso de bravuconería y agresividad. Son lo más representados por Goya, como se aprecia en *Baile a orillas del Manzanares* (1776) y el *Majo de la guitarra* (1786), de Ramón Bayeu, donde se pueden diferenciar perfectamente por sus vestimentas.



Goya. *Baile a orillas del Manzanares*, 1776 Ramón Bayeu. *El Majo de la guitarra*, 1786
Óleos sobre lienzos. © Museo Nacional del Prado.

Hombres y mujeres vestían con alegres colores y llevaban el pelo recogido con una redecilla, ellos de camisa blanca con fajín, pañuelo al cuello y chaquetilla corta abotonada, el pantalón ajustado por debajo de la rodilla y medias blancas, completando la indumentaria con la capa española y la manta, así como algún tipo de tricornio; las mujeres de corpiño ajustado escotado, falda de vuelo y mandil, siendo también habitual toquilla y peineta. Estos trajes se llegaron a conocer como el *estilo goyesco*.

El lienzo de la izquierda nos descubre fielmente, no solo la vestimenta que define, sin duda, a un grupo que forma parte de un barrio castizo, sino también nos hace detenernos en la escena, unas parejas de majos disfrutando de un baile popular de la región de Castilla la Nueva y de Madrid, unas seguidillas, como explica la ficha de esta obra ubicada en el Museo del Prado y que sigue definiendo el paisaje del fondo como un fiel reflejo de una vista del río Manzanares y el puente de los Pontones, en definitiva un escenario castizo y auténtico de la sociedad madrileña

A la derecha, el óleo de Ramón Bayeu realizado hacia 1786, sirvió de cartón para un tapiz y está pintado sobre un boceto de su hermano Francisco, como indica la ficha de la obra en la web del Museo Nacional del Prado, una pintura en la que se pueden observar todos los detalles descritos de la vestimenta de los majos y las majas con su intenso colorido.

Encontramos otro grupo importante integrado por los vecinos de Lavapiés, antigua judería, los llamados *manolos*. Son los mayores protagonistas de las verbenas, desenfadados y con gracia: «Las manolas lucían falda de percal, zapatos o botines de charol, camisa de tira bordada, pañuelo a la cabeza, graciosamente anudado bajo la

barbilla, un par de claveles en el pelo para ir a la verbena y sobre los hombros, el mantón de Manila» (Del Río López, 2009: 108). Se consideran antecesores de los *chulapos*. Ellos tampoco llevan ya coleta ni redecilla y su vestimenta consta de chaquetilla corta y estrecha, chaleco abierto y camisa bordada con el cuello recogido por un pañuelo, el pantalón ajustado y acampanado en el borde.



Leonardo Alenza. *La manola o una manola y unos viejos*, c. 1835. Óleo sobre lienzo © Museo Nacional del Prado.

El chulo o chulapo se refiere también al madrileño, pero en muchas ocasiones en modo despectivo. Ángel del Río infiere que esta palabra se comienza a usar a partir de un sainete de Ramón de la Cruz para definir a los manolos de Lavapiés; su vestimenta es quizás una fusión de las anteriores y es la que se conserva en la actualidad como *traje de madrileño* y se puede ver en las verbenas y en las fiestas típicas de la capital como San Isidro o La Paloma. Ellos llevan gorra a cuadros, pañuelo al cuello y chaqueta con chaleco entallados y pantalón abotinado, ellas mantón con flecos y pañuelo con claveles en la cabeza.



Chulapos en San Antonio, 1953 © Archivo Regional Comunidad Madrid

Los manolos y chisperos habitaban en construcciones llamadas *corralas*, edificios humildes de varias plantas en torno a un patio de vecindad, viviendas que aún hoy se conservan en algunos barrios bellamente rehabilitados, como en el castizo barrio de Lavapiés

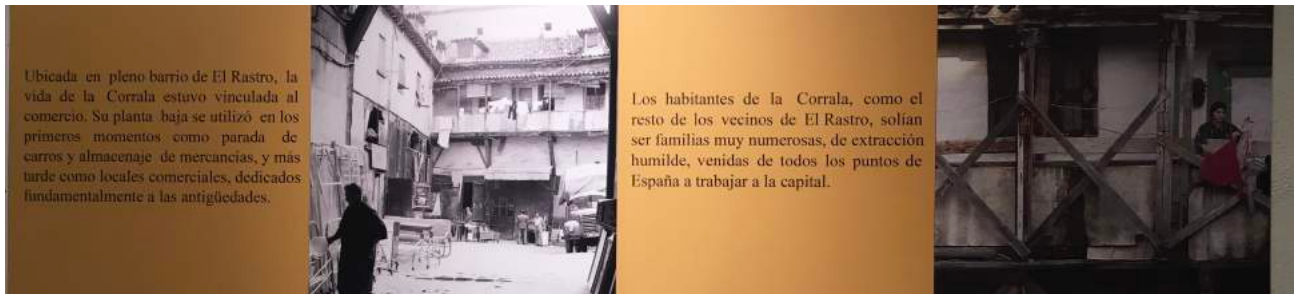


Ejemplo de Corrala. Ribera de Curtidores, 3. Foto de la autora.

Como también el barrio de Embajadores, donde se ubica el *Centro Cultural La Corrala*, sede del *Museo de Artes y Tradiciones Populares*, un proyecto de la Universidad Autónoma de Madrid dirigido por *el colectivo La Corrala*, que procura dar a conocer la cultura popular de la capital.



Centro Cultural La Corrala en Calle Carlos Arniches. Detalle de ayer y hoy. Fotos de la autora.



Origen y significado de *las Corralas*. Cartela del Museo de Artes y Tradiciones Populares.

Centro ubicado en una antigua Corrala (1860), llamada el *Corralón*, magníficamente rehabilitada que se encuentra en el corazón del casticismo, donde los domingos se dan cita todo tipo de gentes para vender, comprar o simplemente pasear entre objetos inservibles, originales o difíciles de encontrar en los comercios habituales de la capital: *el Rastro*; surgió alrededor de 1740 como mercadillo semi clandestino de todo tipo de objetos de segunda mano, ocupando un entorno tan curioso como único, un barrio castizo del centro histórico entre la cuesta de la Ribera de Curtidores y el barrio de Lavapiés, donde aún se ubica en la actualidad y conservando buena parte de la esencia del Madrid popular.



Daniel Perea. *Rastro de Madrid*, 1859. ©Revista Museo Universal.

Daniel Perea y Rojas (1834-1909) pintor y caricaturista, trabajó durante muchos años en el periódico *La Lidia* y con sus ilustraciones llegó a ser considerado como el mejor dibujante de escenas taurinas de la época; este dibujo de *El Rastro de Madrid* fue publicado en la revista *El Museo Universal* en enero de 1859.

No podemos obviar en nuestro recorrido por el Museo de Historia Madrid las fotografías, denominadas por su autor Jean Laurent (1816-1886), uno de los fotógrafos más importantes que trabajaron en España durante el siglo XIX, «*carte de visite*» y que contribuyen a abundar en la iconografía de los tipos populares.



Majas y Majos bailando, c. 1863 anterior. Álbum nº 3 de Jean Laurent. Foto de la autora.

Además, en las imágenes siguientes expondremos varios grabados a buril sobre papel que nos acercan escenas costumbristas del Madrid que estamos desgranando y que veremos como inspiración de los cartones para tapices de Goya.



Anónimo. *Riña de majos*, c. 1795. Foto de la autora.



Anónimo. *La merienda*, c. 1795 Goya. *La merienda a orillas del Manzanares*, 1776
 Museo de H. de Madrid. Foto de la autora © Museo Nacional del Prado



Anónimo. *La gallina ciega*, ca. 1795 Francisco de Goya. *La gallina ciega*, 1789
 Museo de H. de Madrid. Foto de la autora © Museo Nacional del Prado

Toda esta iconografía se ve perfectamente plasmada en el siguiente lienzo de Ramón Bayeu, *Baile junto al puente en el canal del Manzanares*, cedido por el Museo Nacional del Prado al Museo de Historia de Madrid, y que encierra de algún modo toda la esencia del trabajo: *lo castizo o lo madrileño*, descrita como lo puede hacer un cronista, algo que Goya domina de forma magistral.



Ramón Bayeu. *Baile junto al puente en el canal del Manzanares*, 1784.

Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora.

Aquí Bayeu presenta la zona sur de la capital junto al río, frecuentada por personajes reales, sus vestimentas, sus trabajos, sus diversiones cotidianas y seguramente algo que el pintor como narrador no puede olvidar: la convivencia de lo cortesano y lo popular, aunque todavía en este óleo se encuentran diferenciados ambos mundos.



Ramón Bayeu. *Baile junto al puente en el canal del Manzanares*, 1784.

Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora (detalles)

En la parte central de la composición, como describe la ficha del Museo, los majos tocan guitarras populares características del siglo XVIII español, que conviven con la guitarra barroca durante todo este siglo, y la pareja protagonista ejecuta una danza que por la posición de los pies de él y los brazos de ella, podría tratarse de una danza de escuela bolera, también determinado por el contexto de la pintura.



Ramón Bayeu. *Baile junto al puente en el canal del Manzanares*, 1784.
Óleo sobre lienzo. Museo de Historia de Madrid. Foto de la autora (detalles)

Sin embargo en este lienzo, los personajes de los extremos se nos descubren distintos, no sólo por su ropas y su actitud, sino también por los tonos elegidos en la paleta del pintor, se puede determinar claramente la clase social. No obstante, será Goya quien nos muestre la mezcla e incluso *el juego de la confusión* de estas clases en una sociedad, que quizás por su trazo genial y su colorido, se nos presenta más despreocupada y moderna; en la *Historia Breve de Madrid* vemos una referencia a este juego :

Las clases altas tomaron gusto tanto por los bailes como por el vestido de las clases populares y empezaron a imitarles y hasta se mezclaron en sus romerías y diversiones, como un elemento exótico añadido a su repertorio, sin dejar por ellos sus fastuosos bailes y fiestas en los teatros de la Corte,... (Revilla y Ramos, 2003: 33).

Así pues, recorrer las distintas salas de los museos me está suponiendo la mejor forma de desarrollar mi trabajo y la posibilidad de entrar en el Madrid de los siglos XVII y XVIII de puntillas, en silencio, sin esfuerzo... para encontrarme en una ciudad sorprendente y con sus habitantes; hombres y mujeres con sus problemas, sus anhelos, sus esperanzas y sus desesperanzas, todo ello, fácilmente *trasplantable* a mi mundo.

Por las tardes, al salir de nuevo al siglo XXI, procuraba recorrer calles, plazas y paseos sintiendo el vértigo y la emoción de pisar el mismo espacio en una secuencia temporal impensable, pero que en el siguiente capítulo, con Goya, vamos a traspasar.

6.- Goya, cronista gráfico



Francisco de Goya. *Autorretrato*, 1795 © Metropolitan Museum of Art (N. York)

Tal y como habíamos comentado en el capítulo anterior, la pintura de Goya desarrolla con una fuerza extraordinaria el concepto del casticismo a través de sus dibujos, pinceles, grabados y dibujos para cartones de tapices. Los tipos populares madrileños adquieren una carta de naturaleza que había sido presentada por los pintores neoclásicos, es verdad, pero que con Goya adquieren un papel protagonista. Y son esos protagonistas los que analizaremos iconográficamente en este capítulo.

Comenzando con la mención a D^a Manuela B. Mena Marqués (1949) historiadora de arte madrileña a cargo del departamento de conservación de pintura del siglo XVIII del Museo Nacional del Prado e importantísima especialista en Goya, que en una de sus conferencias en el curso de *Arte Fantástico. Goya: la huida de lo fantasmagórico* (2018/19) impartida para los Amigos del Museo del Prado, comienza con este dibujo, autorretrato del *pintor baturro* como ella dice, que nos muestra a un Goya joven mirando de frente con descaro, con la mirada aguda y profunda que solo algunos genios

como Picasso, poseen; la profesora sigue describiendo esta imagen apoyándose en la iconología clásica determinada en el siglo XVI por el Cesare Ripa (1555- 1622) en su tratado de *Iconología*, y se detiene en la importancia del su cabello «alborotado y con las puntas hacia fuera» significando una persona fantasiosa y de gran imaginación, que es como el maestro, sin duda conocedor de esta simbología, quiso mostrarse; estas condiciones geniales se evidencian también en su vertiente de cronista y narrador de su época; este dibujo está muy presente, como no podía ser de otro modo, en la exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional del Prado entre los días 20 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de este año: *Goya. Dibujos. Solo la voluntad me sobra*.

En este punto, es interesante constatar como en una pequeña sala del Museo del Romanticismo, la *Saleta de los Costumbristas Madrileños*, encontramos a pintores como Francisco Lameyer (1825-1877) o Leonardo Alenza (1807- 1845) de la escuela costumbrista madrileña que cultivaron «un populismo con matiz goyesco» según indica el itinerario del Museo, y señala: «Muchos de estos “defectos” tenían su origen en el mismo Goya. Del genio aragonés recogen también buena parte de la temática...» (Museo del Romanticismo. Itinerario: 15), esta es una curiosa reflexión que enlaza perfectamente con lo descrito por la profesora Mena Marqués en el curso.



La saleta de los costumbristas madrileños (nº VIII). Museo del Romanticismo de Madrid.

Foto de la autora.

Por las referencias *constantes y obligadas* al trabajo de Goya en mi estudio, me gustaría reparar en un concepto que el catedrático de Historia del Arte, Valeriano Bozal (1940) en su libro *Goya*, refiere como «la sabiduría pictórica» que va emanando de la mano del maestro y cada vez se encuentra más presente en sus *cartones*, describe así: «...la relación entre los personajes se ha hecho cada vez más compleja y, a la vez, más convincente, eliminando la sensación de “pose” que podía haber en los anteriores; las figuras toman posesión del espacio, de manera que este no sea tan teatral y escenográfico» (Bozal, 2010:23)

Las escenas son cada vez más auténticas y cobran vida según van ocupando espacio en el lienzo, adquiriendo una relevancia importante su faceta de cronista gráfico. En este punto es interesante recordar una reflexión en el libro de *El Madrid de los Borbones* que apoya, sin lugar a dudas, la constante alusión al Goya cronista en mi trabajo:

Se ha dicho que si Carlos III fue el mejor alcalde de la Villa, Goya fue el mejor cronista, pues nos ha dejado en sus pinturas una verdadera crónica social de la época, ya que pintó como nadie tanto a la clase alta como a los tipos populares, pues conocía muy bien la sociedad que le tocó vivir. (Revilla y Ramos, 2003: 30)

Aunque ya en sus anteriores obras nos ayuda a comprender los diferentes personajes y las costumbres sociales, será a partir de los años 80 cuando sus *cartones*, aún aparentando mayor sencillez, son los más expresivos, como es el caso de *La gallina ciega* realizado entre 1788 y 1789, mostrándose realmente sorprendente. Bozal habla de su composición como un reto, tanto en la disposición de las figuras, como en el espacio que se presenta totalmente frontal, y constata :

Lejos de servirse de los “trucos” de los estamperos para dar movilidad – recurrir a las diagonales, acentuar el movimiento de las figuras y el paisaje, angular el espacio, etc. -, dispone las figuras frontalmente como un espacio nítido, también frontal, que se pierde en lontananza, las cumbres de la sierra madrileña, ... (Bozal, 2010:29)

Sin embargo no son las características estéticas y pictóricas las que nos interesan en este punto, sino los personajes y su contexto.



Francisco de Goya. *La gallina ciega*, 1789. Óleo sobre lienzo © Museo Nacional del Prado.

La escena en el momento captado, casi de forma fotográfica por el pintor, se torna fundamental, aunque es necesario detenernos en cada uno de los personajes del corro de forma individual, así también en la relación entre ellos para entender como el maestro quiere mostrar la sociedad que está viviendo; Goya se presenta como un gran pintor costumbrista y a la vez retratista de la aristocracia, conjugando ambas facetas.

El fin de siglo revela una etapa convulsa en la que España va perdiendo sus beneficios a favor de otros países europeos. Sin embargo, a la par, va produciéndose una gran renovación en las ciencias y en las artes, sin olvidar tampoco que estamos ante las puertas de la Guerra de la Independencia, con todo ello la sociedad necesita olvidar y se procura divertimentos.

Goya en *La gallina ciega* plasma una sociedad real con algún guiño ficticio, en la tela la aristocracia y el pueblo *confunden y engañan al espectador*, aunque en este caso conservan sus atuendos diferenciadores sin pretender *invadir del todo* la naturaleza de los personajes; así, se funden sin distinción en la fiesta y en el modo de disfrutar de un juego tan popular como es la gallina ciega, un juego inocente e infantil pero que «simboliza destino y azar» nos explica Bozal, y que conforma probablemente las mismas expectativas a las cuales está expuesta la sociedad.



Francisco de Goya. *La gallina ciega*, 1789. Óleo sobre lienzo.

© Museo Nacional del Prado (Detalles que muestran los personajes y sus vestimentas).

En *La gallina ciega* se nos muestra una vestimenta de tejidos brillantes y alegres, los muchachos con chaqueta, calzón, medias de seda, zapatos de hebilla grande y redecilla en el pelo, ellas con una basquiña o falda y una chaqueta corta, en el pelo cintas y redecilla también. Es decir *visten de majos*, como recordamos el sector popular que reivindica lo castizo y que también se conoce como *el traje goyesco*, indumentaria popular, adoptada igualmente por la aristocracia y que resulta en realidad de la mezcla de prendas tradicionales con modas traídas por la nobleza y casas reales extranjeras; sin embargo si observamos los dos personajes centrales, sus ropas son totalmente distintas, el hombre casaca larga y la dama sombrero de grandes plumas, esto es la moda internacional; toda la indumentaria convive con los mismos colores de la naturaleza que muestra a lo lejos las cumbres de la sierra madrileña, como describe Bozal en el libro que seguimos.

En esta obra aunque Goya muestra las dos vertientes sociales, proponiendo el contraste entre los personajes en la vestimenta, la moda nacional y castiza frente a la internacional, de igual modo reivindica la mezcla y el gusto por la misma forma de *cultura* en términos generales, el mismo espíritu de artificio e intriga frente a una sociedad en un periodo que se antoja pleno de dificultades; no obstante Bozal en *Goya* (2010), refuerza el discurso de que gran parte estas pinturas son una visión edulcorada en las que es preciso desentrañar su trasfondo real, así también describe cómo fue Carlos III el primer monarca que, en cierto modo, fuerza estos temas: «... el primer monarca que solicitó se representasen costumbres españolas, una decisión que cambió sustancialmente la condición de los motivos y obligó a pensar en la realidad española, los lugares, tipos, indumentarias y costumbres de la Península.» (Bozal, 2010:20).

De la misma manera, el hermoso libro *Francisco de Goya (1746-1828). En el umbral de la pintura moderna*, correspondiente a la serie *Basic Art* publicada por Taschen en 1985, es una interesante iniciativa de esta editorial, para acercarnos a los artistas de un modo breve y preciso. En este caso, sus autores Rose-Marie Hagen y Rainer Hagen realizan un recorrido por la vida del maestro, agrupando su obra en atractivas reflexiones como: *Escenas alegres para muros lúgubres: los cartones para tapices*, donde se encuadra este óleo que vamos a comentar: *La gallina ciega*, del cual los autores refieren: «Un juego como diversión cortesana. A orillas del Manzanares se reúnen damas y caballeros, unos vestidos según la moda parisina, los otros en traje de majo y maja» (Rose Marie y Rainer Hagen, 1985: 13); estos escritores continúan reflexionando sobre cómo Goya muestra la moda francesa y la moda española juntas en varios de sus bocetos.



Francisco de Goya. *El quitasol*, 1777. Óleo sobre lienzo © Museo Nacional del Prado.

Por ejemplo en este óleo presenta a una joven aristócrata vestida al estilo francés y a su lado el muchacho que la protege del sol, va ataviando de majo, con una redecilla recogiendo su cabello y pañuelo de colores vivos a la cintura; aunque no se sabe exactamente el rol de ambos personajes, se acierta a suponer por los ojos y el gesto de la

dama, de seguridad y confianza en sí misma, que son los que desprendería *una auténtica maja*, aún vestida de cortesana.

En el Goya retratista se nos vuelve a mostrar la idea de *todos iguales ante el mismo destino*. Ya sin ningún recato, viste de nuevo a la aristocracia de majos y majas, les presenta ante la posteridad con su misma indumentaria y su misma actitud ante la vida. Con ambas cosas juega en muchos de su retratos más divulgados, como en las archiconocidas *Majas*, mostrando una maja vestida de blanco, recostada y mirando directamente al espectador. Valeriano Bozal incide en el modo y la intención de plasmar en el cuadro de forma tan precisa, la indumentaria popular, que en ese momento la aristocracia también *hace suya* como ya he referido.



Francisco de Goya. *La Maja vestida*, 1800-1805. Óleo sobre lienzo.

© Museo Nacional del Prado.

O anteriormente en 1797 a *La Duquesa de Alba de negro* que siguiendo con el texto del Taschen de Goya leemos: «... muestra como la ve el pintor. Sin adorno alguno aparece en el paisaje, vestida como una maja y no al estilo francés, como si no fuera una duquesa sino una mujer del pueblo llano» (Rose Marie y Rainer Hagen, 1985:43).



Francisco de Goya. *La Duquesa de Alba de negro*, 1797.
Óleo sobre lienzo. © Artehistoria.com

Esta magia que nos envuelve en el trabajo de Goya me sirve para reafirmarme en la importancia de la imagen como hilo conductor de la historia, pero no solo en la belleza y la frescura de sus cartones para tapices realizados entre 1775 y 1792 que muestran la historia visual de la época de un modo amable y auténtica, sino que también es capaz de transmitirnos la desgarrada crónica de la entrada del ejército francés en Madrid.

Goya, una vez más, es testigo de excepción de la historia, nos acerca a los acontecimientos que podemos *leer* en su pintura como si se tratase de las páginas de un libro, incidiendo en el gran poder de las imágenes; pues de este modo hemos podido ver al pueblo de Madrid rebelándose, luchando, sufriendo y cruelmente fusilado... por defender su *honor*; concepto con mayúsculas que encierra costumbres, raíces y su orgulloso modo de entender la vida; como se puede suponer, me refiero a sus dos grandes obras geniales de narrativa: *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* o «*La lucha con los mamelucos*» y, la continuación de este, *El 3 de mayo* o «*Los fusilamientos*» que según constata el historiador e hispanista británico Hugh Thomas (1931-2017): «... ilustran unos acontecimientos que han llegado a simbolizar el nacimiento, o el renacimiento, del nacionalismo español...» (Thomas, 2008: 24).

Escenas históricas reales ubicadas en zonas auténticas de la capital, pinturas en las que se pueden reconocer las plazas, las calles, las torres, los conventos... obras en las que Goya en cierta medida, representa el papel de *un reportero de guerra* desde el lugar de los acontecimientos, y que sin duda la genialidad del pintor reviste a cada imagen de un

significado que va mucho más allá de la mera crónica histórica: *majos y majas resistiéndose a perder su identidad*, aunque pierdan sus vidas en ello.



Francisco de Goya. *El dos y el tres de Mayo de 1808 en Madrid*, 1814

Óleo sobre lienzo. © Museo Nacional del Prado.

Como posible telón de fondo de las dos pinturas, se han barajado muchas opciones; lo cierto es que se tratan de arquitecturas y lugares reales de la capital, la web del Museo del Prado nos habla del primero como la Puerta del Sol, la plaza de la Cebada o la calle Mayor desde la iglesia de San Felipe... en la segunda obra tenemos al fondo edificios que fueron derruidos en el siglo XIX: el cuartel del Prado Nuevo y el cuartel del Conde Duque. Referente a esta pintura casi topográfica, Hugh Thomas constata que «pudo presenciar también la ironía de que el propio barrio de la Florida de Madrid, en el que situó meriendas y bailes para sus cartones de tapices, se convirtieran en telón de fondo para su más violenta pintura política» (Thomas, 2008: 66).



Francisco de Goya. *El dos y el tres de Mayo de 1808 en Madrid*, 1814

© Museo Nacional del Prado. (Detalles)

En la parte superior vemos detalles que muestran la vestimenta del pueblo: los majos, como Bozal constata en *Goya* (2010). De igual modo interpreta en la tela cómo la violencia no resulta algo distante sino como un hecho próximo que está entre nosotros, y continua: «Estamos ante los majos que descargan sus trabucos y hunden sus navajas y cuchillos en la carne francesa a muy poca distancia, en la misma plaza.» (Bozal, 2010:81); una escena de muerte en el mismo espacio que se podía desarrollar un día de fiesta y de mercado, lo presenta casi como una consecuencia, una continuación de la historia, un relato que permite reconstruir fácilmente el resto de acontecimientos que vivió la capital. Sin duda, las pinturas solo permitían representar escenas independientes, pero en este caso ambas obras dan continuidad al relato, una resulta consecuencia de la otra.

El historiador e hispanista Hugh Thomas, al que ya antes me referí, en su libro sobre la segunda obra del maestro, ofrece un apunte muy interesante sobre los personajes del lienzo ejecutados en la colina de Príncipe Pío, que nos traslada a la vida real, y de este modo redundar en la idea de que al enfrentarnos a la pintura tenemos ante nosotros una verdadera *crónica periodística* y apunta en boca de uno de los protagonistas de la escena:

Puesto de rodillas, esperaba recibir las balas cuando me di cuenta de que podía deshacerme de mis ligaduras, tumbarme y rodar hasta caer en una estrecha zanja. Cuando me levanté, arañado, me dispararon y hasta trataron de perseguirme cortándome el camino... conseguí refugiarme en la iglesia de San Antonio de la Florida (Thomas, 1972:43)

Se trata de un testimonio auténtico que podemos leer en la imágenes que plasmó Goya para dejar constancia del horror y el miedo, de un modo totalmente personalizado, manifestado en los rostros y en las posturas de los personajes populares de Madrid. En definitiva, de *los majos*, que como sabemos en sus telas y sus pinceles, se transforman de algún modo en *lo goyesco*, en un principio concebido como propio de la España exótica y que contribuye sin duda, como detalla Bozal a engordar la leyenda de «la España diferente», y continua: «... del gusto de los viajeros románticos, habitada por majas y majos, bandoleros, sacristanes...» (Bozal, 2010: 127), pero, sin embargo, muestra una parte importante de la realidad cotidiana, pues las sensaciones que se vislumbran en la obra de Goya están en nuestro mundo real.

7.- Conclusión

A la hora de presentar mis conclusiones sobre este trabajo, me cuesta reorganizar mis ideas, pues es tanto el material que he tenido la suerte de consultar, leer, visitar, fotografiar y recorrer que casi me surgen estas líneas *a borbotones*, pero he preferido leerlo y releerlo despacio, sin prefijar mi resultado.

Han sido unos meses increíbles en los que he podido disfrutar y apasionarme con *mi búsqueda* aunque en realidad, fueron los distintos contenidos los que *me encontraban a mí, me atrapaban y me hacían continuar*; pues así cada paseo, cada café, cada rincón, cada página o cada obra ... me dejaban impregnada de la sensación de *madrileñismo* que aún se respira en la ciudad; no es por tanto un monumento determinado, ni una forma de hablar, ni un rincón de una plazuela, ni tan siquiera el insufrible olor a *gallinejas*, ese producto de casquería que se consumía únicamente en las zonas más populares de Madrid, el humilde olor a fritura y que aún hoy se puede percibir al pasar por los típicos bares de la Ribera de Curtidores o de la Calle de Toledo, pero sin duda *mi hallazgo* ha ido más allá.

En algunos momentos, enfrentarme a ordenar las notas que recogían mis vivencias y mis sensaciones de la jornada, suponía todo un ejercicio de reflexión y me sentía abordaba por cuestiones tales como: ¿Es el poso de esta cultura castiza lo que aglutina, de algún modo, la vida en la capital? ¿Durante cuatro siglos ha quedado anclada esta identidad, no únicamente en las personas, sino también en la ciudad como un ente independiente? ¿Se ha ido convirtiendo el casticismo en algo más que una forma de cultura popular? ¿Esta manera de pensar y de vivir une, pero a la vez crea un cierto rechazo en la masa social?... pues en definitiva: *sí*, parece que este sentir va más allá de los ciudadanos, para dejar su esencia en el propio espíritu de la ciudad, conformando así la verdadera lectura iconológica de las diferentes obras que los artistas nos han legado de Madrid y que he tenido oportunidad de consultar.

Estas reflexiones me llevaron también a recordar una clase de Historia Urbana en esta Universidad, tratando un tema que sin duda me impactó porque nunca antes me lo había planteado: *el alma de la ciudad*; busco entre apuntes y textos y pronto doy con ello. Fernando Chueca Goitia (1911-2004), arquitecto y ensayista quien en su texto *Breve historia del urbanismo*, al definir el tipo de ciudades, alude al concepto de «alma de la ciudad», aportando la idea del filósofo y ensayista alemán Oswar Spengler (1880-1936) sobre ello, y describe:

... además de la casa particular, del templo, de la catedral y del palacio, constituye la imagen urbana en su unidad el objeto de un idioma de formas y de una historia estilística, que acompaña en su curso todo el ciclo vital de una cultura.... En realidad, para una mente germánica con Spengler, el alma, o si se quiere el espíritu, sustituye a la dialéctica de la ciudad clásica. (Chueca Goitia, 2011:21)

En todo momento yo misma he podido comprobar con este trabajo, como la historia de una ciudad va irremediabilmente ligada a la de sus habitantes; la ciudad se revela como el gran escenario de una obra teatral, un decorado que varía conforme al periodo histórico, surgiendo en él la comedia o el drama, pues todo tiene cabida en el guión; sin embargo este escenario discrepa del teatral, pues en ningún momento se nos muestra hueco, vacío, o de cartón a la espera de la acción y necesitando desesperadamente a los personajes que serán los protagonistas de la gran obra que el autor creó para ellos.

Aunque sin duda alguna, estas vidas anónimas dejan una impronta de veracidad a su paso y son indispensables también en el caso de la ciudad, no es solo eso; descubro que la ciudad también se conforma como idea o como sentimiento y es capaz de conservar la huella de esas vidas que han recorrido sus piedras y sus lugares compartiendo su *tiempo vital*, entendido como la capacidad de los seres vivos de nacer, crecer, reproducirse y morir, hechos que paulatinamente van conformando un sedimento, que revierte de algún modo de nuevo en sus habitantes, produciéndose un intercambio constante, por esto la ciudad se muestra como otro personaje más de la gran obra, llevando de igual manera el peso de configurar *un ser con vida propia* que transporta y conserva en su seno esta *cultura* con mayúsculas, como conjunto de vivencias, en este caso, del Madrid castizo.

El trabajo me ha llevado de la mano por la historia, pero no solo por *la gran historia* que divulgan los textos, sino también por la historia más cercana, más verdadera y dolorosa: la anónima; y que con ayuda de los ojos y las manos de los artistas, he podido bucear en el tiempo y leer de forma subjetiva, probablemente con errores por mi forma de sentir o por mi modo de interpretar lo que me ofrecía esa realidad; sin embargo con todo ello he podido descubrir *el alma*, el espíritu del Madrid provinciano y sencillo que se vislumbra aún, no sin dificultad, en esta gran capital cosmopolita y moderna.

También me he podido percatar de que esta *cultura del casticismo* tan determinante y curiosa, no se ha quedado encerrada en sí misma, ni mucho menos se ha enquistado, sino que se ha expandido y como deseó Unamuno, por fin se abrió a Europa, con lo cual sigue actualizándose a cada paso; sin embargo este proceso no ha sido solo *mérito* de la constancia de los madrileños, aunque si *de su*, o mejor dicho, *de nuestra* idiosincrasia; pues se nos define en general, como hospitalarios pero pienso que es algo más, es un sentimiento de *no ser únicos*, pues nunca en Madrid ha incomodado ni asustado las novedades y quizás esto es una manera de ser prácticos y también seguros de sí mismos, se recibe y se acepta *lo bueno o lo necesario* y no se precisa más.

He podido cerciorarme que de este modo, se han ido sumado los elementos novedosos a la tradición sin desechar los siglos de vida que la nutren, y esto fue perfilando también la cultura castiza; en principio la ciudad, al ir creciendo, se readapta, de pequeña villa a la capital del reino y esta novedad supuso un día a día difícil, para unos personajes que *no comprendían* su rol en la historia pero que por eso mismo, la engrandecían y conformaban con su existencia cotidiana; pues en cada pintura, en cada lienzo, he podido reconocer la interacción entre los personajes y también con su entorno, no se reducía a escenas estáticas iba más allá, conformando *un día cualquiera* en la vida de todos ellos.

La convivencia del hermoso Madrid de los Austrias con la pasión de los Borbones, ya en el siglo XVIII, por acercarse a Europa, supuso la lucha titánica entre lo popular en un bando con sus costumbres y con su arraigo, y en el otro lado la emergente aristocracia con la fuerza imparable de lo nuevo y del progreso; entonces de forma extraña, casi incomprensible, en esta villa provinciana se unen ambos frentes, resultando *una cultura castiza* que respeta sus orígenes, pero que por fin se alimenta y crece con lo nuevo.

Esta lucha constante del casticismo por la supervivencia, la he podido constatar también por los diferentes brotes que se han propiciado en distintos momentos y curiosamente no solo por las clases humildes, que en cierto modo siempre *lo han cuidado*, sino también por intelectuales, artistas y ¿por qué no decirlo?, progres; pues además de la importante confirmación de esta cultura por escritores, novelistas, poetas y dramaturgos de finales del XIX y principios del XX, que resultaron sus verdaderos ideólogos y que traté en capítulos anteriores, se da un renacer importante en la conocida por la *Movida madrileña*, como seguro conocen un importante movimiento contracultural que aparece en Madrid durante los primeros años de transición de la

España postfranquista, y que de algún modo *adoptó como himno* la archiconocida canción al icono madrileño, compuesta en 1986 por Bernardo Fuster (1951) y Luis Mendo (1949) e interpretada por Ana Belén (1951) y Víctor Manuel (1947): *La Puerta de Alcalá*.

Recientemente en el libro *La furia y los colores* del televisivo *El Gran Wyoming*, José Miguel Monzón (1955), refiere cómo surgió *la Movida* precisamente en el centro del Madrid castizo, en *La Bobia*, bar cercano al Rastro, donde comienzan a reunirse los primeros artistas vanguardistas y describe: «... permaneciendo el resto del Rastro tal y como había sido siempre, con sus tabernas castizas donde se tomaban los botellines en la puerta, sin vaso, y caldito en invierno para entrar en calor antes de empezar con el vino» (J.M. Monzón, 2019:119), también recuerda grupos como los mods, los rockers, los punkis, los glam o los tecnos que *pululan* por el lugar pero tan reducidos que no llegan a formar tribus urbanas, aun así, no puedo evitar recordar a los manolos, los chisperos, los chulapos o los majos.

Para mi trabajo fue imprescindible constatar como una ciudad se hace reconocible al exterior por su cultura, sus personas, la forma de entender sus vidas ... pero por supuesto los grandes iconos que conforman su *skyline* o su perfil urbano, son de igual manera fundamentales a la hora de diferenciar una ciudad de otra; todas las arquitecturas levantadas en un momento determinado de su historia, suponen un insondable tesoro y arrastran siempre un profundo significado, un gran secreto que, en este caso, los pintores han querido compartir en las obras que hemos recorrido; así nos han hecho detenernos en plazas, paseos y puentes, todos ellos lugares donde se ubican *los elementos únicos y diferenciadores de la capital*, como son: la *Puerta de Alcalá*, la *Plaza Mayor*, el *Campo del Moro*, el *Puente sobre el Manzanares*, el *Paseo del Prado*..., lugares que como por arte de magia y después de tres siglos, he podido recorrer y disfrutar en mis paseos; pero también con estos maestros hemos ido más allá, pues nos han transportado y nos han permitido disfrutar de las ferias, los bailes, los juegos, las verbenas y hasta compartir los trágicos primeros días de aquel mayo de 1808.

Y en definitiva ¿cuál es la única constante que define y aglutina todo ello?, sin lugar a dudas: el pueblo, sus gentes; unos personajes que nos ayudan a comprender el significado más profundo de las obras y su irrefutable conexión con el momento social y político de la capital, es decir nos conducen a través de su comprensión, al entendimiento profundo de la realidad social.

Los iconos de los majos, las manolas, las chulapas y los chulos, no solo los auténticos sino también la imagen de los aristócratas *convertidos en pueblo* por el artista en el lienzo, con su vestimenta colorida y su actitud desenfadada e irónica, todos ellos conformaron este pueblo y esta cultura castiza, así es como los madrileños nos cuentan su historia y contribuyen a hacer reconocible y único nuestro Madrid.

Con todo esto es imposible obviar la importancia que la imagen ha tenido a lo largo de mi trabajo y de cómo he intentado servirme de ella; recuerdo que en alguna de las clases de la carrera nos descubrían como el estudiante de arte, sin a penas percatarse, se va empapando de imágenes que van quedando almacenadas y que en un momento determinado, casi *mágicamente* surgen y nos ayudan a reconocer o a comprender el sentido de una obra, su atribución e incluso su localización en lugar y tiempo; pues bien descubrí como una imagen te puede llevar a otra sin una razón consciente, únicamente por el poder de evocación que ellas generan.

Mi primera toma de contacto con el Museo de Historia de Madrid como ya comenté, fue un recorrido despreocupado y sin ninguna idea preconcebida, pues estaba comenzando a *dar forma* a mi decisión sobre el tema, y como me gusta la pintura al óleo, pasear por las salas donde están expuestos los lienzos, su olor, la luz que reflejan, la curiosa sensación de modestia y serenidad que se libera de ellos, siempre me resulta muy gratificante; algunos son pintores anónimos, otros artistas desconocidos para mí en ese momento o también los grandes maestros pero, al llegar al siglo XVIII, un lienzo de gran formato reúne ante mí toda la esencia y la sensibilidad del casticismo: un puente, un río, una fiesta improvisada, unos personajes bailando... y en el centro de la tela una figura que me obliga a detenerme y que de forma inconsciente me aproxima al recuerdo de otra pintura, y con ello a recordar otra figura central en ella.

Pues bien, me había detenido ante una obra de Ramón Bayeu y Subías, su *Baile junto al puente en el canal del Manzanares* pintada en 1784 (obra comentada en anteriores apartados), y su personaje central me trae a la memoria irremediabilmente al *Gilles* o *Pierrot* de Antoine Watteau (1684-1721) pintado al final de su vida en 1721, aunque realmente no he podido encontrar ninguna relación convincente entre ambos artistas; el primero, pintor y grabador español que viajó becado a Roma (1766) premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el segundo, Antoine Watteau, genio de la pintura francesa (primer pintor galante) al que se considera creador del género conocido como *las fêtes galantes*, y ni tan siquiera he sido capaz de afirmar un *parecido real* entre ambas imágenes, pero su poder de evocación me resultó irresistible; quizás su

aura, la fuerza con la que atraen hacia ellos al resto de los personajes o la sensación de levitar sobre una escena, de la que a pesar de ser la figura central de algún modo, no les pertenece ... el sentimiento que me transmiten ambos es de añoranza y de soledad.



Antoine Watteau. *Guilles o Pierrot*, 1721
© Museo del Louvre.



Ramón Bayeu. *Baile junto al puente del canal del Manzanares*, 1784. Foto autora.

Ambos óleos sobre lienzo (Detalles)

No he podido establecer una relación entre ambos más allá de lo que he definido como *ese gran poder de evocación de las imágenes*, pues evidentemente ni los pintores, ni sus vidas tuvieron confluencia alguna.

Con todo ello es indudable que, en el día a día de mi trabajo, *la lectura profunda* de las obras me ha llevado felizmente, no sin esfuerzo pero sí de una forma enormemente enriquecedora al Madrid castizo, al viaje inolvidable a través de los siglos, que supone la transformación de la humilde villa a la capital de hoy; para esto ha sido necesario servirme de todos los parámetros que manejan los estudiosos de la iconografía y de la iconología, es decir del significado profundo de la obra de arte, así pues no solo sus alegorías y sus símbolos, sino también las relaciones internas entre personajes, paisajes, vestimentas, creencias, costumbres ... en fin todo el entorno social que encierran y nos descubren en cada uno de los lienzos.

8.- Bibliografía

Alier, R. Alier, C. Aviñoa, X. Doménech Prat, J. y Mata, F.X., (redactores) (1982) *El Libro de la Zarzuela*. Barcelona, Ediciones Daimon.

Arniches, C., (1919) *Del Madrid Castizo. Sainetes rápidos*. Segunda edición. Madrid, Editorial Pueyo.

Bennasser, B., (2010) *La España de los Austrias (1560-1700)*, traducción de Bernat Hervás. Barcelona, Crítica.

Bozal, V., (2010) *Goya*. Madrid, Machado Libros.

Castiñeiras González, M.A., (1998) *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A.

Chueca Goitia, F., (2011) *Breve Historia del Urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial.

Del Corral, J., (2000) *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Ediciones La Librería.

Del Rio López, A., (2009) *Libro del casticismo madrileño*. Tercera edición. Madrid, Ediciones La Librería.

Esteban Lorente J.F., (2002) *Tratado de Iconografía*. Madrid, Ediciones ISTMO, S.A

Fernández Arenas, J., (1982) *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Primera edición Barcelona, Anthropos. Editorial del hombre.

García Mahiques, R., (2009) *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método* (volumen 2). Madrid, Ediciones Encuentro, S.A.

Giménez Caballero, E., (2005) *Casticismo, Nacionalismo y Vanguardia. (Antología, 1927-1935). Selección y prólogo de José-Carlos Mainer*. Madrid, Colección Obra Fundamental/ Fundación Santander Central Hispano.

Hagen, R.M. y Hagen, R., (1985) *Francisco de Goya (1746-1828). En el umbral de la pintura moderna*. Colonia, Taschen (serie Basic Art).

Hugh, T., (2008) *Goya: El tres de Mayo de 1808*. Traducción de Ramón Barnils. Barcelona Editorial Planeta.

López García, J.M., (2006) *El motín contra Esquilache. Crisis y protesta popular en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial S.A.

Manguel, A., (2002) *Leer imágenes. Una historia privada del arte*. Traducción de Carlos José Restrepo. Madrid, Alianza Editorial S.A.

Monzón Navarro, J.M., (2019) *El Gran Wyoming. La furia y los colores. Drogas, política y rock & roll*. Barcelona, Editorial Planeta S.A.

Panofsky, E., (1996) *Estudios sobre Iconología*. Octava reimpresión. Madrid, Alianza Universidad.

Panofsky, E., (2016) *La Perspectiva como forma simbólica*. Quinta edición. Traducción de Virginia Careaga. Barcelona, Tusquets Editores S.A.

Pérez Galdós, B., (2011) *Fortunata y Jacinta*. Onceava edición revisada y puesta al día. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.)

Ramos, R. y F. Revilla, (2017) *Historia breve de Madrid*. Segunda edición. Madrid, Ediciones La Librería.

Revilla, F. y R. Ramos, (2003) *Madrid de los Borbones*. Madrid, Ediciones La Librería.

Thomas, H., (2008) *Goya. Tres de mayo de 1808*. Barcelona, Editorial Planeta, S.A.

Red Digital de Colecciones Museos de Madrid . Museo de Historia de Madrid [en línea]. Madrid, disponible en

<http://reddigital.munimadrid.es/museos/rdcme/pages/Main>

Museo del Romanticismo. [en línea]. Madrid, disponible en

<http://www.culturaydeporte.gob.es/mromanticismo/inicio.htm>

Museo Nacional del Prado. [en línea]. Madrid, disponible en

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cartones-para-tapices-goya/3057199f-4c46-491b-b0fe-c854679685c>